前　言

本书是我在中央戏剧学院从事教学工作的过程中逐步写成的。前后经历了十年的时间。它原名《西洋戏剧史》，其中包含自古希腊到一九五〇年以前的西欧戏剧历史与美国戏剧历史两方面的内容。后来改为《西欧戏剧史》，遂抽去了后一部分的内容。

这是一部教材；但是为了照顾一般读者的需要，我在编写时也增加了一些教材以外的内容。作为教材，本书可供戏剧学院各系的教学之用。教师在授课时可以根据各系学生的不同要求选用适当的补充教材，或者删减本书的某些内容。这是我们目前在教学中行之有效的一种办法。

从五十年代开始，我院即多次为本书举行讨论会，听取并尽可能地接受了各方面提出的修改意见。在高等院校文科教材会议以后，我院又先后在北京、上海两地举行过三次较大规模的讨论会，最后于一九六三年为本书进行了出版的审定工作。但是它不曾出版。

一九七八年，人民文学出版社将本书列入了出版计划；我便把仅存的一份定稿找出来，重新作了一些修改。可惜时间仓促，我没有也不可能增添多少新的内容。这是一件憾事。

从本书定稿之日到现在，十六年半的时间已经过去了。在它即将由中国戏剧出版社出版的这个时刻，我首先应该感谢我

院党委对于我的编写工作的领导和关心。这项工作最初是在已故的欧阳予倩院长和沙可夫副院长的亲切指导下进行的。他们生前大力提倡刻苦钻研的优良学风，对于这项工作的完成具有重大的推动作用。

在编写、讨论和修改本书的过程中，我还得到其他许多专家、学者的帮助。田汉、罗念生、杨宪益、朱光潜、冯至、杨周翰、李健吾、葛一虹、熊佛西、方重、顾仲彝等同志给予我的教益最多。我在此对所有的这些专家、学者表示由衷的感谢。

本书曾由我院打印过多次。每次打印时都有所修改。由于我的能力有限，思想水平不高，书里一定还存在不少的缺点和错误。我衷心希望读者批评指正。

廖可兑

1980年6月于北京中央戏剧学院



绪　言

戏剧是一门有着悠久历史的艺术。在劳动生活和斗争生活中，人类在原始时代就已创造出十分简单然而是非常丰富的戏剧。这种原始戏剧和原始舞蹈分不开。我们在原始部落中所看到的原始舞蹈，实际上也就是戏剧艺术的原始形式。

原始戏剧是原始人类生活的一部分，是他们的劳动和斗争实践的再现，是他们对于各种事物的认识和感受的具体表现，是他们表达思想感情的一种艺术形式。它既有一定的功利为其目的，也包含着娱乐性质；但后者是居于从属地位的。

原始戏剧的演出活动是和原始人的宗教仪式密切地联系着的。在许多节日里，如庆祝狩猎的成功、战争的胜利、农作物的播种或收获时，他们便举行戏剧演出活动，用以祭祀神灵。宗教仪式对于戏剧的形成和发展有着重大的影响，这一点在欧洲戏剧史上也得到证明。欧洲戏剧史实际上是从古代希腊戏剧开始的。古代的希腊戏剧和罗马戏剧构成了一般古代欧洲戏剧史的全部内容。古代的希腊戏剧和罗马戏剧都是从民间的宗教仪式而来，古代希腊戏剧在它的繁荣时期也不曾和宗教仪式分开。

古代欧洲戏剧，主要是希腊戏剧，无论在创作或理论方面，都有着重大成就，对于后代欧洲戏剧的影响是极其深远的。恩格斯说："只有奴隶制才使农业和工业之间的更大规模的分工成为可能，从而为古代文化的繁荣，即为希腊文化创造了条

件。没有奴隶制，就没有希腊国家，就没有希腊的艺术和科学；没有奴隶制，就没有罗马帝国。没有希腊文化和罗马帝国所奠定的基础，也就没有现代的欧洲。"① 欧洲戏剧的发展历史也完全证实了恩格斯的这一科学论断。

古代欧洲历史是随着罗马的灭亡而告结束的。从此以后，欧洲进入了一个新的历史时期，即中世纪。这一历史时期不再是奴隶社会，而是封建社会。在封建教会的残酷统治下，具有丰富的现实生活内容和积极的社会教育作用的古代戏剧遭到野蛮敌视和极大摧残，代之而起的则是旨在宣扬宗教迷信思想以维护封建统治的宗教戏剧。但是这种戏剧后来却朝着与封建教会的主观愿望相反的方向发展，它反对封建教会的思想意识和生活内容日益增多。与此同时，欧洲各地的世俗戏剧，特别是民间戏剧，也有着不同程度的发展；中世纪的笑剧是很著名的。不过总的说来，中世纪的戏剧发展缓慢，艺术水平也比较低。值得注意的是，中世纪的戏剧对于接着而来的文艺复兴时期的戏剧有着不可磨灭的影响，虽然这种影响比起古代戏剧的影响来要小得多。

文艺复兴时期是欧洲从封建社会过渡到资本主义社会的一个历史阶段。恩格斯曾经指出："这是一次人类从来没有经历过的最伟大的、进步的变革，是一个需要巨人而且产生了巨人——在思维能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代。"② 在这个伟大的时代，西欧各国的文化和文

① 恩格斯：《反杜林论》。《马克思恩格斯全集》第 20 卷，第 196 页。人民出版社 1971 年版。

② 恩格斯：《自然辩证法》。《马克思恩格斯全集》第 20 卷，第 361 页。人民出版社 1971 年版。

学艺术都获得了不同程度的发展。恩格斯说："拜占庭灭亡时抢救出来的手抄本，罗马废墟中发掘出来的古代雕像，在惊讶的西方面前展示了一个新世界——希腊的古代；在它的光辉的形象面前，中世纪的幽灵消逝了；意大利出现了前所未见的艺术繁荣，这种艺术繁荣好象是古典古代的反照，以后就再也不曾达到了。在意大利、法国、德国都产生了新的文学，即最初的现代文学；英国和西班牙跟着很快达到了自己的古典文学时代。"① 意大利是欧洲资本主义最先发生和发展的国家，因而它的文艺复兴运动及其带来的文化和文学艺术的繁荣，也是走在欧洲各国的前面的。但是在戏剧艺术方面，意大利的重要性，主要在于传播古代的戏剧知识以及其他方面的影响，取得戏剧艺术高度繁荣的国家是英国和西班牙。至于其他欧洲国家的戏剧艺术，则是比较落后的。

从文艺复兴时期起，法国就是统一的等级君主制的典型国家。这种制度到了十七世纪中期便达到了登峰造极的地步。在绝对的君主专制政治的要求下，法国的古典主义戏剧艺术逐渐形成和发展起来，并在法国戏剧界取得了统治地位，同时在不同程度上给欧洲各国的戏剧以重大影响。一般欧洲戏剧史把十七世纪称作古典主义时期。古典主义戏剧在十八世纪的西欧各国分别占有一定时期的重要地位；但是把十八世纪的欧洲历史推进一个新的发展时期的启蒙运动也给西欧戏剧开辟了新的发展时期。西欧各国的启蒙戏剧家，首先是法国和德国的启蒙戏剧家，对于为君主专制政治服务的、反映封建等级制的艺术要求的古典主义进行了系统的批判，从而建立了自己的戏剧理论

① 恩格斯：《自然辩证法》。《马克思恩格斯全集》第20卷，第360—361页。人民出版社1971年版。

体系，并在这种理论的指导下创造了大量的启蒙时期的现实主义戏剧。在欧洲各国当中，法国的启蒙运动进行得比较激烈，也比较深入和彻底，它为十八世纪末法国资产阶级革命打下了强有力的思想基础，也使法国的启蒙戏剧具有比较高的思想水平。

法国资产阶级革命给欧洲历史开辟了新的发展时期。在法国资产阶级革命以后的戏剧发展时期，十九世纪欧洲的两大文艺流派——浪漫主义与现实主义先后产生了。这些流派所表现的情况都比较复杂，有待我们进行深入细致的研究，然后给它们作出具体的结论。现在不妨提一下，浪漫主义是当时不同的阶级和阶层不满现实并向往各自的理想世界的产物。恩格斯曾经指出，为资产阶级革命作了准备的十八世纪的法国哲学家们是竭力求助于理性的。他们要求建立理性的国家和理性的社会。但是革命后建立起来的究竟是怎样的一种国家和社会呢？"总之，和启蒙学者的华美约言比起来，由'理性的胜利'建立起来的社会制度和政治制度竟是一幅令人极度失望的讽刺画。"① 恩格斯关于这一方面的精辟论述，最好不过地说明了浪漫主义产生的历史背景。

浪漫主义戏剧家对古典主义作了最后的清算，从而使得浪漫主义戏剧蓬勃地发展起来；但是与古典主义戏剧相比较，浪漫主义戏剧从兴起到衰落的时间是非常短促的。浪漫主义戏剧在法国取得了最重要的地位。法国的浪漫主义戏剧于十九世纪四十年代早期从舞台上偃旗息鼓之日，也就是西欧戏剧史上浪漫主义时代结束之时。紧接着，现实主义戏剧代之而兴，其中

① 恩格斯：《反杜林论》。《马克思恩格斯全集》第20卷，第282页。人民出版社1971年版。

以宣扬资产阶级的思想意识与伦理道德观念的作品占主要地位。这类作品也以法国为最多，其影响是十分广泛的。至于批判现实主义戏剧，它在十九世纪前期这一历史时期并不曾获得重大发展。

但是到了下一历史时期，即从十九世纪后期到二十世纪初期，批判现实主义戏剧却得到了空前的重大发展。这种情况首先出现在挪威。一八九〇年，恩格斯在写给保尔·恩斯特的一封信里说："挪威在最近二十年中所出现的文学繁荣，在这一时期，除了俄国以外没有一个国家能与之媲美。这些人无论是不是小市民，他们创作的东西要比其他的人所创作的多得多，而且他们还给包括德国文学在内的其他各国的文学打上了他们的印记。"① 这里说的挪威文学，主要是挪威戏剧，它的批判现实主义的创作成就是具有划时代意义的。从十九世纪末到二十世纪初，其他西欧各国的批判现实主义戏剧有着不同程度的发展，这也是和挪威的影响分不开的。

除了批判现实主义戏剧以外，西欧各国还先后产生了自然主义、新浪漫主义、唯美主义、象征主义和表现主义等各种流派的戏剧。这些流派的产生，当然是和帝国主义资产阶级日益加强其统治以及第一次世界大战的影响分不开的。他们的作品形形色色，集中到一点，就是表明资产阶级文艺的危机在逐步加深。这些流派的戏剧流行的时间都很短促，谁也不象批判现实主义戏剧那样经得起时间的考验。这后一种戏剧一直在向前发展，至今还保持着它的生命力。批判现实主义也属于资产阶级的文艺流派，有其自身的缺陷；但是它揭露和批判资本主义

① 恩格斯：《致保尔·恩斯特》。《马克思恩格斯全集》第 37 卷，第 410 页。人民出版社 1971 年版。

社会的种种丑恶现象，展现无产阶级和人民群众反抗资产阶级剥削和压迫的斗争，凡此种种都有助于人们认识资本主义制度的腐朽性和各种危机。

综观西欧戏剧的发展历史，从古代希腊到现在，已经有两千多年的时间，内容非常丰富。从古代希腊到二十世纪初期，我们将在各个历史时期，按照国别，有重点地进行研究。再往后的西欧戏剧，我们将在结束语中作一简单的介绍，比较详细的研究工作留待以后进行。

毛主席说："中国应该大量吸收外国的进步文化，作为自己文化食粮的原料，这种工作过去还做得很不够。这不但是当前的社会主义文化和新民主主义文化，还有外国的古代文化，例如各资本主义国家启蒙时代的文化，凡属我们今天用得着的东西，都应该吸收。但是一切外国的东西，如同我们对于食物一样，必须经过自己的口腔咀嚼和胃肠运动，送进唾液胃液肠液，把它分解为精华和糟粕两部分，然后排泄其糟粕，吸收其精华，才能对我们的身体有益，决不能生吞活剥地毫无批判地吸收。"① 我们必须遵照毛主席的这一教导，力求运用历史唯物主义观点，对西欧戏剧进行比较系统的研究，特别要比较深入地研究各个历史时期比较重要的戏剧家及其艺术成就，给他们以恰当的历史评价，并从他们的艺术成就中批判地吸收有益于我们的东西。

---

① 毛泽东：《新民主主义论》。《毛泽东选集》第 2 卷，第 667 页。人民出版社 1969 年版。

目　　次

第二章　中世纪的戏剧

第三章　文艺复兴时期的戏剧

第四章　十七世纪的戏剧

第五章　十八世纪的戏剧

第六章　十九世纪前期的戏剧

第七章　十九世纪后期至二十世纪初期的戏剧

第一章 古代戏剧

第一节 概　　述

古代的希腊戏剧和罗马戏剧，是欧洲戏剧史中的一个重要组成部分；它为后来欧洲各国的戏剧艺术奠定了深厚的基础。

经过长期的发展过程，古代希腊戏剧在公元前五世纪便达到了它的繁荣时期。古代希腊的戏剧创作，不仅数量多，而且具有相当高的艺术水平，可惜被保存下来的为数甚少。罗马戏剧没有希腊戏剧那么发达，它的喜剧和悲剧大都是希腊剧本的仿作；不过罗马戏剧也具有自己的民族特征。它在欧洲戏剧史上起着承前启后的桥梁作用，同时也以自己的艺术成就影响着欧洲各国戏剧的发展。公元前三世纪至二世纪之间是罗马戏剧的鼎盛时期。

古代希腊戏剧的繁荣是和当时的民主政治分不开的。我们知道，古代希腊包含着许多大小不一的城邦，他们的社会发展情况互不相同。一般地说，到了公元前五世纪，希腊的奴隶社会已经达到高度的繁荣，而这种繁荣又是和著名的希波战争密切相关的。在这次战争中，希腊人之所以能够打败波斯侵略者，主要是得力于雅典的海军，因而雅典在战后便成了许多城邦的盟主，称霸于希腊世界。

长期以来，雅典内部存在着贵族派和民主派之间的斗争。在希波战争以后，由于他们在内政外交上的分歧，这一斗争变得更加尖锐了。斗争的结果是民主派获得胜利，这一派的领袖伯利克里（公元前500—429）掌握了政权。

伯利克里执政期间（公元前443—429）被称为雅典的“黄金时代”。马克思曾经指出：“希腊的内部极盛时期是伯利克里时代，外部极盛时期是亚历山大时代。”①在伯利克里的领导下，雅典的文化事业获得了辉煌的成就。他非常重视戏剧创作和演出活动，悲剧诗人索福克勒斯便是他所敬爱的朋友。据说，为了鼓励人们看戏，他开始实行“观剧津贴”。他对于古代希腊戏剧的繁荣，实有不可磨灭的贡献。

在政治方面，伯利克里扩大了民主权利，并以各种办法鼓励雅典公民参与国家大事，使雅典的民主政治得到高度的发展。然而这种民主政治不过是奴隶主的民主政治；享有政治权利的只是为数不多的雅典人；占雅典人数大部分的奴隶、外邦人和妇女都没有这种权利。民主政治保证了雅典经济的繁荣；但是这种繁荣局面是建立在对奴隶的剥削和对外邦的掠夺的基础之上的。很显然，这种政治和经济的基础是不稳固的。

在雅典民主政治的繁荣时期，希腊世界形成了两大敌对阵营：一方面是以民主政治的雅典为首的提洛同盟；另一方面是以贵族政治的斯巴达所领导的伯罗奔尼撒同盟。这两大同盟之间以及各城邦的内部存在着一系列的矛盾，如贵族与民主、穷人与富人、奴隶与奴隶主、侵略与反侵略等等的矛盾，酝酿着大规模的战争。公元前四三一年，这两大同盟之间的战争终于

① 马克思：《第179号〈科伦日报〉社论》。《马克思恩格斯全集》第1卷，第113页。人民出版社1956年版。

爆发了。因为伯罗奔尼撒同盟首先发难，这次战争得名为伯罗奔尼撒战争。这次战争断断续续地拖延了二十七年之久，几乎席卷所有的希腊城邦。其结果，雅典被斯巴达打败，从此一蹶不振，其他的希腊城邦也都因战祸而贫弱下来。

公元前四世纪，希腊各城邦的政治局势都已陷入分崩离析的境地，经济情况日益趋于衰落。从前的那种文化繁荣的景象是一去不复返了。自从公元前三三七年以后，整个希腊的命运掌握在马其顿人的手里，公元前一四六年它就被罗马灭亡了。

在希腊各城邦之间，象物质生活方面一样，人们的意识形态也有着密切的联系。希腊人最古老的意识形态是神话。我们知道，神话是古代的人们企图解释世界和征服自然创造出来的，其中体现宗教、道德、政治、科学、哲学和文学、艺术等等意识形态，既有现实成分，也有幻想。希腊神话对于希腊艺术的影响十分重大；它是希腊艺术创作的源泉。马克思指出："希腊神话不只是希腊艺术的武库，而且是它的土壤。"①

古代希腊人是泛神论者，相信自然界的每种现象都是一种神的作用。掌管雷电的神宙斯系神中之王，其他如光明与诗歌之神阿波罗、工艺之神雅典娜、海神波塞冬、商业之神赫耳米斯、农神得墨忒耳、猎神阿尔忒弥斯、爱神阿佛洛狄忒、冥土之神海地兹、财神普鲁图斯和酒神狄奥尼苏斯等，都是重要的神。在古代希腊人的心目中，神是万能的，不朽的；但他们是受着命运支配的。他们之间有血缘关系，组织关系或社会关系；他们穿着富丽堂皇的服装，掌握一定的武器，有时互相争吵，彼此仇杀。总之，他们在许多方面是和人一样的。这种神

① 马克思：《导言》。《马克思恩格斯全集》第12卷，第761页。人民出版社1962年版。

的观念被称为“神人同形同性论”。

为了供奉神灵，古代希腊人开始建筑神坛，后来又兴建庙宇。多多那的宙斯神坛和特尔斐的阿波罗神坛是古代希腊人最崇敬的地方。当他们遇到无法解决的困难时，便去祈求“神示”，以便预知祸福。在一定的日子里，他们举行祭祀神灵的庆祝大会，其中包括各种游艺比赛。古代希腊人不仅崇拜神，而且崇拜英雄，因而许多英雄人物也被拥入神灵之列。在氏族社会，希腊人开始崇拜自己的祖先，把祭祀祖先和安葬家人的事情，视作一种神圣的责任。他们认为，绝嗣是人生莫大的不幸，曝尸于外即亵渎神灵，复仇是亲属的义务，“家族诅咒”必有灵验。所有这些宗教信仰和伦理道德观念，在古代希腊的文学艺术中都打下了它们的烙印，只是越到后来越淡漠了。

在民主政治繁荣时期，雅典人的意识形态有如下的一些主要特征：(一)从前贵族的意识形态为民主的意识形态所代替，人们逐渐相信自己的力量。(二)民主政治的根本原则是公民忠于国家的义务和发展个性的权利相结合。公民应该爱戴自己的城邦，热心社会活动；政府则应该保护他们的私有财产，增进他们的福利。(三)公民应该具备各种“美德”，如勇敢、正直、虔诚、合乎“中庸之道”等等；肉体的美和精神的美同时并重。(四）唯物论和无神论的哲学思想已经萌芽；但宗教思想仍占主要地位，一般人并不怀疑神是宇宙的主宰。(五)诡辩学说已经开始流行。这一学派的哲学家对待事物的观点并不一致；但他们对于现存的社会制度、文化、生活准则和宗教信仰等一般都是采取怀疑态度的。

古代希腊人的文学艺术，可以说是丰富多采的。马克思说：它们“仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是

一种规范和高不可及的模本。"① 在不同的历史时期，各种不同体裁的文艺创作都有着高度的发展。首先是史诗。希腊最著名的史诗是荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》。它们所叙述的是古代希腊军事领袖们的战争冒险事迹及其有关事件；从这里可以看到希腊的氏族制度开始瓦解，奴隶制度已经萌芽。随着经济和社会情况的改变，人们要求自由独立的主观愿望与客观环境之间的矛盾日益加深，于是反映个人情感和情绪的抒情诗歌夺去了史诗的统治地位。迨至公元前五世纪，民主力量空前高涨，因而富有群众性的戏剧艺术也就特别发达。后来，由于失去群众基础和政府的支持，希腊戏剧便逐渐走向衰落了。

罗马也有着悠久的历史。经过长期的发展过程，早在公元前六世纪，罗马共和国即已诞生，由新兴的贵族代替以往的国王掌握着国家大权。这个共和国被称为贵族共和国。

长期以来，罗马贵族和平民之间的斗争一直是很激烈的，但这并没有妨碍罗马的对外侵略。贵族和有钱的平民需要侵略，贫穷的人民为了分得一份土地，也愿意参加远征。罗马在不断地向外扩张的过程中，首先征服意大利，继而占领了非洲和其他的许多地方。在公元前三世纪和二世纪之间，罗马已经变成一个强大的奴隶所有者的国家。这时候，统治阶级仍旧热衷于对外的战争掠夺，社会上产生了大批的骑士、包税人和高利贷者；奴隶的数量也一天天增加。

奴隶主对待奴隶的态度是非常残酷的。他们强迫奴隶从事繁重的劳动生产，同时还从奴隶中训练大批的角斗士，举行流血的斗殴表演，作为一种生财之道。在城市里，奴隶主为了争

① 马克思：《导言》。《马克思恩格斯全集》第 12 卷，第 762 页。人民出版社 1962 年版。

取选民，施行小恩小惠，使许多市民不从事劳动，依靠他们的施舍生活，变成社会上的游民。在农村，农民们辛勤劳动，不得一饱，于是宁愿放弃农业经营，流入城市或随军远征，因而土地荒芜，农村经济逐渐枯萎下去。

在公元前二世纪下半期，大规模的奴隶暴动和外族的反抗运动使罗马统治阶级实行军事独裁制，进而建立罗马帝国，借以加强统治。但是奴隶暴动和外族的反抗运动并未因此而停止，反而一天天扩大起来，严重地动摇了罗马的统治基础。罗马帝国占有广大的领土，表面上显得很强大，其实内部百孔千疮，各种社会矛盾日益深刻化，工商业衰退，农业破产，最后分成东西两个帝国。公元五世纪上半期，西罗马帝国面临许多外族的围攻以及国内奴隶和平民暴动，终于公元四七六年遭到灭亡，从此欧洲历史开始进入一个新的发展时期。

在社会生活和文化生活方面，古代希腊对于罗马的影响是非常巨大的。由于向外扩张，罗马人早在公元前四世纪便和希腊人有所接触，从此希腊文化在罗马人中间逐渐地传播开来。到了公元前三世纪和二世纪，罗马人的生活和文化的希腊化的过程便大大地加强了。罗马的教师、乐师、医生以及其他的自由职业者大都是希腊人。此外，罗马还有许多希腊奴隶、外交使节和人质，他们在罗马文化希腊化的过程中起了不小的作用。无论是罗马贵族或平民，都是那样崇拜希腊文化，致使罗马元老院深感不安，不得不加以干涉。公元前一八六年，为了制止对于酒神狄奥尼苏斯的崇拜，元老院曾经下令审判大批参加酒神大祭的人，其中一部分人甚至被处以死刑。这种事情在罗马并不止发生一次。

罗马人本来有自己的宗教，在接受希腊的宗教观念以后，

罗马诸神的性质便发生了变化，他们由物状变成人形。同时，罗马人还将希腊神话改编成为他们自己的神话。在文学艺术方面、在哲学教育方面、在科学知识方面、在风俗习惯方面，甚至在政府法律方面，罗马人无不向希腊学习，加以模仿，以便改进自己原有的状况。许多罗马作家不仅研究希腊著作，把它们翻译过来，并且还运用希腊文进行创作，或者把希腊文的因素输入到自己的创作中来。这些做法，既妨碍了罗马文化的发展，也帮助了罗马文化的提高。罗马人固然竭力学习希腊，宁愿以希腊的东西代替他们固有的东西，可是他们也有自己的创造，或多或少地保存着自己民族的特性。这一点，如前所述，在罗马戏剧的发展中也获得鲜明的反映。

第二节 古代希腊戏剧

一 戏剧的起源、形成与发展

希腊戏剧起源于酒神祭祀。

酒神狄奥尼苏斯也是掌管万物生机之神。为了祈祷和庆祝丰收，古代希腊人在春秋两季就举行酒神祭祀。从公元前七世纪起，这种祭祀已经流行于许多城市，后来随着民主力量的高涨愈益隆重起来。雅典僭主庇西士特拉妥（公元前 605—527）开始把它变成国定的全民性的节庆，由政府举办，到了伯里克利斯执政期间，它在雅典所取得的社会政治意义就更加重大了。

当举行酒神祭祀的时候，人们摆成盛大的行列，组成合唱

队，合唱酒神赞美歌。相传酒神曾经漫游世界，有半人半山羊神随从，因此合唱队身穿羊皮，头戴羊角，扮成半人半山羊的样子。合唱队有一个队长，当合唱队停留在酒神神坛之前，队长便讲述有关酒神的神话故事，合唱队则报之以赞美酒神的歌唱。往后，合唱队增加了一个演员；他所描述的故事扩大到关于酒神以外的神话，与合唱队有问有答，这样就逐渐形成了悲剧。

象悲剧一样，喜剧也是从酒神祭祀中形成和发展起来的。在这盛大的节日里，人们举行宴会和欢乐歌舞的游行表演，这种表演形式便是后来喜剧的雏型。

按希腊文，悲剧这个字的原意是“山羊之歌”，喜剧的原意是“狂欢游行之歌”。亚里斯多德在他的《诗学》里说：悲剧起源于“酒神赞美歌”的序曲，喜剧起源于“下等表演”的序曲。

古代希腊悲剧是经过长期的演变而形成和发展起来的。公元前六世纪末叶，雅典已经有了悲剧。在庇西士特拉妥执政期间，雅典政府开始在酒神节庆中主办悲剧竞赛会，不过这时悲剧还不是真正的悲剧，而是一种合唱抒情诗的分体，只有一个演员。值得注意的是，悲剧竞赛会鼓励了戏剧诗人和其他参加演出人员的创造热情，对于戏剧艺术的发展起了重大的推动作用。

古代希腊悲剧的题材，大都取自神话；但悲剧诗人往往给神话以新的解释，借以反映现实生活和表达自己对于各种事物的看法。悲剧的故事情节也逐渐地复杂起来，剧中人物增多，戏剧成分有所加强，合唱队的抒情成分则相应地减少了。就这样，悲剧艺术便日益臻于完善。但是，戏剧成分和合唱队的抒情成分始终是古代希腊悲剧的两个组成部分，每部悲剧所用的

演员（系指扮演在同一场面有对话的剧中人物的演员），最多也只有三人，他们每人轮流扮演几个剧中人物。

在悲剧的鼎盛时期，古代希腊曾经产生过很多的悲剧诗人，其中有作品流传下来的只有埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯三人。这三位悲剧诗人标志着雅典民主政治发展过程中三个不同的历史阶段：埃斯库罗斯是民主政治成长时期的悲剧诗人，索福克勒斯是民主政治繁荣时期的悲剧诗人；欧里庇得斯则是民主政治发生危机时期的悲剧诗人。

从这三位悲剧诗人的创作中，我们可以看到古代希腊悲剧的一个共同特征，即它们通过神话题材，建立了极其丰富的主题，其中包含政治、宗教、伦理道德以及心理等等各个方面的问题。在重大的富于现实意义的主题之下，悲剧展示出人们的生活图景和社会问题。象一般的古代希腊人一样，诗人们往往以命运来解释他们无法理解和解决的矛盾和困难。在他们看来，人们的命运是生前注定的，无法加以改变；但是他们也尊重人类的自由意志，并在人类的自由意志和命运的冲突中建立悲剧主题，教导人们怎样积极地从事生活和斗争。

古代希腊悲剧的结构形式是相当完整严密的。正如亚里斯多德在他的《诗学》里所说，悲剧所表现的是一桩完整而具有相当广度的事件，它有头、有身、有尾。它通常以"开场白"开始，其次是合唱队的"进场曲"，然后有三至五个戏剧场面和三至五首"合唱歌"，彼此交织起来，最后以"退场"结束，合唱队随之退场。有的悲剧系采用三联剧或三部曲（以一个故事中连续发展的三个部分的题材所写的三个悲剧）的形式写成，有的则为单一的剧本。悲剧刻划出各种不同的人物形象，运用诗的语言，体现着高度艺术的美。

那么古代希腊喜剧的发展情况又是怎样的呢？首先应该指出，它也曾是盛极一时的。它的鼎盛时期比悲剧的要晚一些；但同样是和雅典的民主政治分不开的。在公元前五世纪以前，西西里的喜剧比较盛行，对于雅典戏剧的发展有着很大的影响。大约在公元前四八八年和四八六年间，雅典开始有了喜剧竞赛会，从此雅典的喜剧便逐渐繁荣起来。

由于历史发展的情况前后有所不同，古代希腊喜剧的面貌发生了变化，因而有旧喜剧或早期喜剧，中期喜剧和新喜剧或后期喜剧之分。早期喜剧只有阿里斯托芬的一部分作品被保存下来；中期喜剧只剩下一些剧目和很少的一点片断；后期喜剧则有米南达的一部完整作品和几部作品的片断流传到现在。

从现存的材料看，古代希腊悲剧所赋有的富于社会生活的主题同样表现在喜剧里面；但这两种戏剧也有许多不同之点。悲剧的题材大都取自神话，喜剧的题材则大都取自现实生活。悲剧的主人公是神、国王以及英雄将士之流，喜剧的主人公则是些普通人。悲剧的语言是诗，喜剧的则接近日常用语。悲剧的结构严密，喜剧则比较松弛。悲剧的登场人物较少，喜剧的较多。悲剧中的合唱部分在早期喜剧里尚有保存，在后期喜剧里就被取消了。其他如服装道具在喜剧里都比较复杂和多样化。总之，喜剧有比较自由的创作内容，因而它的创作方法也比悲剧的自由多了。

上述的三种喜剧也各自有其特点。早期喜剧产生于雅典的民主时代，丰富的政治生活提供作家以丰富的创作题材，因而早期喜剧多半是政治喜剧。早期喜剧对于政治、社会、宗教、伦理道德、哲学、以及文学艺术等等，都采取批判和讽刺的态度，有些被抨击的对象是当时的著名人物，甚至是当权派的领

袖。它充满着滑稽、诙谐以及粗俗的语言和动作，并在现实的基础上，表现夸大和幻想的东西。它的合唱部分有时与剧情无关，演员可以直接向观众讲话，同他们开玩笑，或者代表作者发表意见。所有这些情况，在阿里斯托芬的喜剧里都可以看到。

在早期喜剧里面，作者可以指出名字辱骂和讥讽政府当局或其他显要人物，这是它所具有的一个非常突出的创作特征。随着民主政治的衰微，古代希腊喜剧的内容就发生了变化。中期喜剧大都以戏弄宗教或哲学为其主题，其他家庭问题和爱情问题都多少有所涉及。它有时也批评政治；但这不占重要地位。这种喜剧是从早期喜剧走向后期喜剧的过渡形式，在公元前四世纪相当发达。

后期喜剧产生于公元前四世纪末叶，即所谓希腊化时期，一般以爱情和家庭关系为主题。如果说早期喜剧所揭示的社会矛盾，它所表现的政治尖锐性，它所赋有的幻想成分、狂欢因素、嘲弄性质以及地方色彩等等，在中期喜剧里已大为减少，那么，它们在后期喜剧里就消失殆尽了。后期喜剧脱离政治，不重视社会矛盾，或者企图缓和这种矛盾，把自己局限在个人生活和家庭琐事之中，这是和希腊化时期的社会条件相适应的。随着内容的改变，后期喜剧的形式也有所改变。它通常分成五个部分，在各部分之间有时也有合唱插曲，但这和剧情没有什么关系。后期喜剧的主要成就在于它所创造的动人的故事情节、鲜明的人物性格和精炼的戏剧语言。

后期喜剧继承了欧里庇得斯的悲剧所具有的计谋成分，并将这种成分发展和扩大成为整个作品的定型的故事情节。这里面往往是青年男女发生爱情关系，经过种种困难，如父母的阻

挠，情敌的干扰等等，最后达到如愿以偿的圆满结局。剧中人物也有定型，如男主角是恋爱的青年，有一个食客作伴侣，一个勇敢机智的仆人当助手；他的情敌是个好吹牛的军人，或是贪婪悭吝的老头儿。女主角是艺妓，或者是被父母遗弃的孩子，身边有一个女仆或保姆。这些定型的故事情节和定型的人物，说明了后期喜剧的局限性。但它着重地表现男女青年对于自由独立的生活权利的要求，并且终于达到了他们的目的；奴仆们在生活中占有重要地位；父母关怀子女，子女尊敬双亲，如此等等，这些就规定了创作的社会意义。很明显，后期喜剧对于后来欧洲戏剧发展的影响，要比早期喜剧大得多。

除了悲剧和喜剧以外，古代希腊还有拟剧。这种戏剧同样是起源于古代民间的祭祀，在希腊化时期特别发达。它的特点是包含悲剧和喜剧两种成分，有尖锐的政治讽刺和个人嘲弄，有惊人的动作和滑稽场面，有粗俗的狂欢因素，有游戏文章和即兴台词。这种戏剧是集诗歌、散文、音乐、舞蹈以至于魔术和走绳索之类的各种杂技于一炉，由男女演员参加表演，不用面具，演毕后继之以买卖和其他活动。希腊拟剧流行于民间，一直流传到罗马时代，后因教会的迫害便逐渐衰落下去，至中世纪已形绝迹。拟剧作品大都失传。一八九一年，作家赫罗德斯的遗著一卷被发现，其中有拟剧七个和一些片断，可供我们研究希腊拟剧之用。这些作品所表现的现实生活和风俗习惯是多方面的，如劝嫁（《媒婆》）、诉讼（《乐户》）、教育（《塾师》）和求神（《上庙》）等等，对于我们了解古代希腊的社会文化和戏剧艺术颇有帮助。

二 作家与作品

埃斯库罗斯及其悲剧创作

在古代希腊的三大悲剧家当中，埃斯库罗斯是最早的一位诗人。他也是真正的希腊悲剧的创始人，因为他减少了合唱队的抒情成分，给戏剧对话以首要地位，使两个剧中人物之间，直接产生戏剧要素——冲突，开始运用第二个演员。他被称为“悲剧之父”。

埃斯库罗斯（约公元前525——456）是雅典的一个氏族贵族家庭的子弟。在青年时代，他亲眼看到雅典民主制度代替贵族制度而被确立起来，并且经历希腊人反抗外族侵略的伟大斗争——希波战争。他是爱国诗人，在这次战争中曾经为保卫祖国的自由独立而奋不顾身，受到雅典人的尊敬。在政治上，他拥护雅典的民主制度，认为这种制度比君主专制优越。不过埃斯库罗斯的政治思想也有其保守的一面。雅典的民主改革并不完全合乎他的理想。

埃斯库罗斯所处的时代，是一个充满着巨大变革的时代。面对着雅典人在各方面所取得的重大成就，埃斯库罗斯不能不相信人的力量。但是他们的力量毕竟是有限的，不足以解决现实生活中的许多问题，这就使得埃斯库罗斯一方面相信人的力量，尊重人的自由意志；另一方面又不能突破传统的命运观念。在他看来，神是具体的存在，是人类生活的主宰，而命运，这具有无上威力的东西，不仅是人而且也是神的控制者。因此，他强调个人的责任心和道德感，用以指导自己的行为，同时表示人们的生活前途只能由命运来决定。

除了相信命运以外，埃斯库罗斯还相信因果报应。这是一种氏族观念：前人造孽，后人为他们承受苦难。一代一代循环不已的报复行为，产生了一系列的流血斗争，其中报仇神掌握着人们的命运。

埃斯库罗斯大约写过七十部悲剧，被保存下来的只有七部。在这七部悲剧当中有六部的题材来自神话，只有《波斯人》（公元前 472）是例外；但是诗人改变了神话原来的意义，提出了新的问题，而这些问题又是从关于人们的命运的描绘中展示出来的。从现存的剧本看，埃斯库罗斯也在不断地改进他的创作方法，这主要是逐步地加强戏剧成分，减少合唱队的抒情成分。他在这方面所取得的成就是有限的，合唱部分在他的悲剧里常常占着显著地位，只是在后期的作品里比较不重要。

埃斯库罗斯的悲剧大都是以三联剧的形式写成，《波斯人》则是个单一的剧本。这个剧本写在他参加希波战争之后，以描写波斯王薛西斯远征希腊及其失败为主题。在这部悲剧里面，诗人揭示了雅典民主制度和东方专制制度的冲突，对于前一制度则加以热情的赞扬。他反对侵略战争，歌颂抗击波斯侵略者的希腊人。

在埃斯库罗斯的悲剧当中，《被缚的普罗米修斯》是最感人的一部作品。悲剧英雄普罗米修斯是一个伟大的英雄形象，是人类的挚友和导师。他从宙斯那里把火送给人类，教导人类劳动，赋予人类以各种智慧，使人类从动物中间分离出来，走向文明和繁荣的生活。正因为如此，他得罪了宙斯，遭到极其残酷的报复。但是他反抗暴力和伸张正义的意志却是那样坚强，当宙斯派遣神使前来进行威胁利诱时，他毫不迟疑地答复：他决不愿以奴隶的生活去更换他的苦难；并且宣称，他仇恨一切

不正义的天神。

埃斯库罗斯对于神和命运的看法在这部悲剧里也得到明确的反映。他相信正义事业是会得到最后胜利的，因而他将普罗米修斯的神话故事写成了一部三联剧:《被缚的普罗米修斯》、《被释放的普罗米修斯》和《带火者普罗米修斯》，用以表明普罗米修斯经过一番艰苦斗争终于得到解救了。后两部悲剧都没有流传下来。

这部悲剧的创作年代不详。从形式上看，它不是诗人早期的作品。在早期的作品如《乞援人》（约公元前 492）和《波斯人》里面，合唱部分比对话占优势，人物性格不鲜明。在《被缚的普罗米修斯》里面，埃斯库罗斯创造出具有鲜明性格的英雄形象，大大地加强了对话的地位，这些特点和《七将攻忒拜》（公元前467）的情况相仿佛。《七将攻忒拜》所提示的是"家族诅咒"问题，这种因果报应的信念在诗人后来的一部三联剧《俄瑞斯忒亚》（公元前 458）中有着更加突出的表现。这部三联剧创造了比较复杂而富于戏剧性的情节，增加了一些次要人物，并且按照索福克勒斯的办法，运用第三个演员。

《俄瑞斯忒亚》的主题系描写一个家族的悲惨命运。按神话，阿特柔斯为了报仇雪恨，杀死了他弟弟的儿子们，后来又娶了他的女儿，并且收养了他们的孩子埃癸斯托斯。阿特柔斯的儿子阿伽门农是特洛伊战争中希腊方面的军事领袖。为了平息神怒，以利行军，他不得不把他的女儿杀献给阿耳忒弥斯；可是这又激怒了他的妻子克吕泰墨斯特拉。悲剧的第一部《阿伽门农》是描写阿伽门农远征归来被他的妻子及其姘夫埃癸斯托斯杀害的故事。第二部《奠酒者》是描写阿伽门农的儿子俄瑞斯忒斯为父报仇杀死他的母亲和埃癸斯托斯的流血事件。在第

三部《报仇神》中，因为杀死自己的母亲，俄瑞斯忒斯被报仇女神们追逐，但为阿波罗所保护，后来由女神雅典娜主持一次会审，以确定俄瑞斯忒斯究竟是否有罪的问题。在审判中，赞成有罪和赞成无罪的人数相等，于是雅典娜以主席的身分投一无罪票，使俄瑞斯忒斯的生命获得保全。在悲剧结尾时，经过雅典娜的一番安慰之后，报仇女神们也愿意放弃报仇的活动了。

显而易见，埃斯库罗斯是相信因果报应的；但同时也强调了理智和仁慈的重要性。报仇女神体现着古老的氏族原则，对杀人犯采取简单的报复行为；雅典娜则体现着民主制度的精神，主张对罪犯进行公开审讯，考虑他的杀人动机。在这里，悲剧展示了新旧势力的斗争，即父权和母权之间的斗争，结果是新兴的父权战胜了过时的母权，旧的报仇行为被元老院的审判所代替了。元老院是维护贵族阶级利益的机构，已被民主派废除，埃斯库罗斯对元老院表示尊重，这也反映出他的政治思想的保守性。

总的说来，埃斯库罗斯的创作特征，是通过神话题材展示自己时代的历史趋势，即从氏族社会到奴隶主民主政治时期新旧政治制度和伦理道德观念的斗争，其中进步力量获得胜利。在悲剧中，往往有神在活动，从此体现出人们的自由意志和道德力量。对于悲剧英雄的命运的描写，多以三联剧的形式展开，最后导致乐观的富有活力的结局。人物性格不够深刻，但赋有巨大的威力。故事情节大都比较简单，但很感人。悲剧语言庄严雄伟，这是与悲剧所表现的严肃而激烈的斗争和思想感情相适应的。

许多资产阶级的学者忽视埃斯库罗斯的进步思想，强调他的保守一面，肯定他是贵族保守派，认为他对于普罗米修斯反

抗宙斯的行为有所责难，并称普罗米修斯为“暴徒”，这是非常错误的。

索福克勒斯及其悲剧创作

索福克勒斯（公元前496？—406）是一位赋有高度艺术才华的悲剧诗人。他出身于雅典的一个富裕商人的家庭，从小受到很好的教育，对音乐和体育都很擅长。他生平作过几次官吏，但他一直是个勤于创作的诗人。在大半个世纪的创作活动中，他写了一百二十多个剧本，流传至今的也只有七部。他的作品是深受雅典观众的欢迎的。

和当时一般雅典人一样，索福克勒斯始终保持着温和的民主思想；诡辩学说不曾影响他。他的世界观的基本特征是既相信神，又相信人的力量；但宇宙的主宰是神而不是人，神的力量高于一切。他是雅典民主政治繁荣时期意识形态最完善的代表人物。

在思想意识和创作方法上，索福克勒斯和埃斯库罗斯有许多不同之点。他们对于神都是深信不疑的；但埃斯库罗斯认为神不一定是正义的，而索福克勒斯则认为神一定是正义的。埃斯库罗斯把命运看成是一种具体的神灵；索福克勒斯的命运观念则是一种抽象的东西。埃斯库罗斯的人物距离现实生活很远，往往受着神力支配；索福克勒斯的人物则是比较接近现实的人，更富有独立自主的精神。在埃斯库罗斯的悲剧里经常有神出现；索福克勒斯却很少表现这种情形。埃斯库罗斯惯于把作品写成三联剧；索福克勒斯则把它写成单一的剧本。埃斯库罗斯的戏剧情节比较简单，登场人物比较少，戏剧语言比较夸

张；索福克勒斯的戏剧情节则比较复杂，登场人物比较多，戏剧语言比较质朴。如此等等。

索福克勒斯的悲剧深刻地表现了人们主客观之间的冲突。在这种冲突当中，人们独立自主地选择自己的道路，根据自己的原则去解决问题。这是雅典民主政治繁荣时期的思想意识的最大特征。索福克勒斯把自己的悲剧英雄提高到一般雅典人的水平之上，使他们成为理想的人物，用以教育观众。这些悲剧英雄，即使在命运的掌握之中，也没有失去他们的坚强性格。相反地，他们反抗命运的决心，随着命运的残酷性而愈益显现出来。这一点，在他的著名悲剧《俄狄浦斯王》中获得最充分的反映。

《俄狄浦斯王》的创作年代不详，它所表现的忒拜城的情景和伯罗奔尼撒战争第二年的雅典相仿佛，全城流行着可怕的瘟疫，因而一般估计悲剧作于公元前四三〇年以后的几年当中。关于俄狄浦斯的神话故事，埃斯库罗斯曾经用来写过一部三联剧，《七将攻忒拜》便是其中的第三个剧本。索福克勒斯的悲剧是一个单一的剧本，其主题则不是表现"家族诅咒"观念，而是揭示俄狄浦斯个人的命运问题。

俄狄浦斯的命运是残酷的。为了预防那杀父娶母的"神示"成为事实，他离开了科任托斯的王宫，逃到忒拜城来。殊不知，科任托斯的国王是他的养父，他的亲生父亲是忒拜的国王。由于一时的争执，他在路上打死了他的亲生父亲。后来，他猜中了那人面狮身妖怪的谜语，替忒拜人消除了灾难，因此，被他们选为忒拜的国王，并娶了他的母亲。不幸的俄狄浦斯果然就这样不知不觉地犯了杀父娶母之罪。这是悲剧《俄狄浦斯王》的戏剧动作发生以前的事情。

悲剧是以描写忒拜城又一次遭受天灾的情况开始的。关心居民疾苦的俄狄浦斯尽力为他们寻求消灾解厄的办法；可是事实却一步一步地把他杀父娶母的行为暴露出来。当他杀父娶母的行为完全被证实以后，他便亲手刺瞎自己的双眼，实行自我流放了。

俄狄浦斯是个顽强的性格。他敢于同困难作斗争。命运似乎有意捉弄他，一时把他捧得很高，一时又使他跌倒下来，他的一切努力都无法改变它所注定的生活前途。因此，诗人以下面的一段话来结束他的悲剧：

"忒拜本邦的居民啊，请看，这就是俄狄浦斯，他道破了那著名的谜语，成为最伟大的人；哪一位公民不曾带着羡慕的眼光注视他的好运？他现在却落到可怕的灾难的波浪中了！

"因此，当我们等着瞧那最末的日子的时候，不要说一个凡人是幸福的，在他还没有跨过生命的界限，还没有得到痛苦的解脱之前。"①

索福克勒斯一方面极力表现人的智力有限，幸福无常；另一方面则说明神是万能的，人们必须以神是赖。由于相信神一定是正义的，关于俄狄浦斯是否有罪这一问题，诗人在剧本里没有涉及。事实上，俄狄浦斯是一个赋有许多优良品质的悲剧英雄，诗人对他的悲惨遭遇寄以深切的同情，而且在他最后的一部悲剧《俄狄浦斯在科罗诺斯》中曾经明确表示他的悲剧英雄是无罪的。这样看来，俄狄浦斯的悲惨遭遇，只能被解释是神的不正义造成的。然而，这又显然不是诗人所要作出的结论。这一点是《俄狄浦斯王》所表现的一个重大的矛盾，这一矛盾乃是诗人的世界观所引起的。

---

① 索福克勒斯：《悲剧二种》第 112 页，罗念生译。人民文学出版社 1961 年版。

索福克勒斯的另一部著名悲剧是《安提戈涅》(公元前442——441?)。这个剧本主要是表现悲剧英雄安提戈涅和克瑞翁之间的冲突，亦即政府法律和宗教道德的不成文法("神律")之间的冲突。俄狄浦斯自我流放以后，他的两个儿子厄忒俄克罗斯和波吕涅刻斯，为了争夺王位而斗争。厄忒俄克罗斯不让波吕涅刻斯回国继承王位，波吕涅刻斯则引来外国援军，兄弟两人皆战死。克瑞翁认为厄忒俄克罗斯是为国捐躯，应该厚礼葬之，而波吕涅刻斯却是个叛国者，死有余辜，必须曝尸体于野外，以示惩罚。这是执行政府的法令，谁也不能反对。但是在古代希腊人的观念中，曝尸于外，有渎神灵，亲属有埋葬死者的神圣义务，因而安提戈涅必须埋葬波吕涅刻斯，因为他是她的哥哥。既不能违反法律，又必须尊重"神律"，这就形成了无法解决的矛盾。按照诗人的理解，这便是不可挽救的命运。在这种命运面前，无论如何，安提戈涅必须自行选择她所走的道路。是尊重宗教道德的不成文法而忽视政府的法律，或是遵守法律而忽视"神律"，二者不可得兼。安提戈涅是赋有自由意志的女性，是传统宗教道德的拥护者，她终于埋葬她的哥哥而作了自我牺牲。

在克瑞翁和安提戈涅之间的斗争中，索福克勒斯是采取同情安提戈涅的立场的。她的死亡是她的胜利，因为她已经战败了克瑞翁的残暴行为。克瑞翁不仅害死了安提戈涅，同时也弄得自己家破人亡。这是他应该受到的惩罚。他后来对于他过去的行为颇有悔恨之意，索福克勒斯对他的转变也表示同情；但这并不意味着诗人原谅他曾经犯过的错误。

在《安提戈涅》中，索福克勒斯对于人的力量表示赞叹："奇异的事物虽然多，却没有一件比人更奇异……"(第二首合唱

歌）与此同时，他又认为人的力量有限，人在命运之前无所作为。这种命运观点在诗人其他的作品里也有所反映。

许多批评家指出，索福克勒斯对于世界文学的贡献，首先在于他所塑造的人物形象；他是善于表现性格的悲剧诗人。象俄狄浦斯和安提戈涅这样的一些质朴庄严的英雄形象，他们反抗命运的顽强态度，他们为正义和幸福而斗争的意志，以及那种义无反顾的自我牺牲精神，都是很感人的。索福克勒斯的人物性格不是简单一律的，而是丰富多采的。由于性格不同，许多人物对待问题的态度也互不一样，因而彼此之间展开了面对面的斗争。诗人既同情意志坚强的安提戈涅，也同情她那温柔胆怯的妹妹伊斯墨涅；既同情反抗命运的俄狄浦斯，也同情他那逆来顺受的母亲。总之，他同情一切遭受苦难的人。这一点，在他的《埃阿斯》、《厄勒克特拉》、《忒拉克斯的妇女》和《菲洛克忒忒斯》等悲剧中，都是可以看到的。

索福克勒斯所创造的人物性格、戏剧冲突和戏剧语言，都是非常出色的。就剧情结构而言，他远远超过其他的两位古代希腊悲剧诗人。

欧里庇得斯及其悲剧创作

象前面两位悲剧诗人的情况一样，欧里庇得斯（公元前485？——406）的生平，因为缺乏记载，后人知道的很少。根据阿里斯托芬在他的喜剧里对于欧里庇得斯的攻击，有人就说他出身卑贱，是一个蔬菜商的儿子，这是不足为信的。也有人认为诗人是一位恬静的惯于沉思的学者和思想家，不爱参加政治社会活动，这一点倒是可以相信的。从他的作品来看，我

们可以肯定，他是一位具有广博知识和艺术才华的悲剧诗人，对于社会生活的观察力很敏锐。他的生活道路和创作特点是和当时雅典的政治局势和社会思潮分不开的。雅典民主政治的危机，在公元前五世纪后期特别是在伯罗奔尼撒战争中日益暴露出来，这在诡辩学说中获得了鲜明的反映。在这种情况下，欧里庇得斯对于现存的社会秩序不能不感到不安，他不能不对各种现实问题进行新的探讨。

欧里庇得斯比索福克勒斯小一些，死在索福克勒斯之前；但是他们的思想意识有着划时代的区别。欧里庇得斯接受了诡辩学说的影响，对于神话表示异义，把神表现成不道德和荒谬的东西。在他看来，人们的命运不是受着神的支配，而是取决于他们自己的行为。他对于许多政治社会问题，都有自己的看法。这些问题也是索福克勒斯不曾或很少涉及的问题。欧里庇得斯是赞成民主政治的；可是对于当时雅典的民主制度却表示不满，因为它导致富者愈富贫者愈贫，对外实行扩张政策，欺压邻邦。他憎恨有钱人的贪婪无耻，反对侵略战争，抨击男子的不道德行为，为妇女得不到自由平等鸣不平。对于奴隶的困难处境，他抱着深厚的同情心。他认为奴隶的道德品质并不一定比自由人差。

欧里庇得斯非常注意当时存在于雅典社会的各种问题，并在神话题材的基础上，将它们展现在自己的创作当中。在他的悲剧里面，两性问题和家庭问题占有显著的地位，个人恶劣的思想感情和生活作风被无情地暴露出来。索福克勒斯曾经说过，“他按照人应当有的样子来描写，欧里庇得斯则按照人本来的样子来描写。”① 这确实是他们两人在创作上所显示的一个重

① 亚里斯多德：《诗学》第25章，罗念生译。人民文学出版社1962年版。

大的不同之处。

欧里庇得斯大概写了九十多部戏剧，其中被保存下来的有十八部。如《美狄亚》、《希波吕托斯》、《安德洛玛刻》、《赫卡柏》、《请愿的妇女》、《特洛亚妇女》、《伊菲革涅亚在陶洛人里》、《伊菲革涅亚在奥利斯》以及《厄勒克特拉》等等。在这十八部戏剧当中，以妇女作为主要人物并对其心理状态进行细致描绘的占三分之二的数目，而《美狄亚》则是诗人最有代表意义的作品。

《美狄亚》（公元前431）这部悲剧系表现美狄亚因被她的丈夫伊阿宋遗弃而杀死他们的两个孩子的神话故事；它显示了欧里庇得斯的基本创作特征。美狄亚是一个富有热情的女子。为了爱情，她背叛自己的家庭，杀死自己的兄弟，帮助伊阿宋窃去她父亲的金羊毛，然后和伊阿宋结婚。后来，伊阿宋为了争夺王位，又利用美狄亚的力量谋杀了他的叔父，而最后在争取科任托斯的王位继承权时却反而将她遗弃，和科任托斯的公主结婚。由于失去了自己的丈夫，美狄亚在谋害伊阿宋的新妇之后，又亲手杀死了他和她自己的两个孩子。这是一种为仇恨之心所激起的极端的报复行为；但诗人对美狄亚的处境却是表示同情的。她深受屈辱和迫害，杀子之事乃是出于不得已而为之。在她身上，欧里庇得斯展开了一幅动人的心理描绘：一方面是对于伊阿宋的无法遏止的愤怒，另一方面是对于孩子们的母爱，她是处在极度痛苦之中。

欧里庇得斯不仅同情美狄亚，指责伊阿宋忘恩负义的利己行为，而且还通过剧中人物和合唱队，对于一般丈夫欺侮妻子的情况表示反对，他同情一切受压迫的妇女。

《美狄亚》所处理的妇女的地位问题，是以往的悲剧诗人所

不曾反映的。其他如对女性心理的细致描绘，借助登场人物甚至奴隶的嘴表示作者的意见以及对于许多问题的探讨等等，都是新的东西。看来这些东西在悲剧竞赛会上难于被接受，这部名剧只得到第三等奖。

《希波吕托斯》（公元前428）也是欧里庇得斯的一部著名悲剧。它主要是表现淮德拉对于希波吕托斯的爱情。根据神话，雅典国王忒修斯出外未归，他的后妻淮德拉向他和前妻的儿子希波吕托斯求爱，被拒绝，因而自杀，并遗留给她丈夫一封信，污蔑希波吕托斯侮辱她。忒修斯归来，不问情由，将希波吕托斯放逐，而且加以诅咒，结果他在放逐途中被海神袭击而死。

欧里庇得斯描写爱情的旨趣在《希波吕托斯》里面获得了集中的表现。年轻的淮德拉在爱情上所忍受的痛苦与美狄亚不同，因为美狄亚所争取的是自己丈夫的爱情，合理合法，而淮德拉所爱的却是自己的丈夫的儿子，这是一种不法的爱情。希波吕托斯对待淮德拉的态度受到诗人的赞许，但他认为淮德拉的生活处境也是不幸的，他对于他们两人的悲惨结局都表示同情。值得注意的是，欧里庇得斯指出，希波吕托斯的悲惨结局是由爱神的妒嫉心所引起的。她恨他不尊敬她而尊敬猎神，因而对他采取报复手段，这就说明这位神灵的不正派了。在处理忒修斯这个人物方面，也可以看到欧里庇得斯对于神话是不大重视的。在神话里，忒修斯是一个伟大的英雄人物，雅典人以他们有这个聪明勇敢的祖先而自豪，索福克勒斯也曾称赞过这个古代雅典的国王；可是欧里庇得斯却把他写成一个简单粗暴的人，虽然诗人最后还是以同情的态度对待他的。

就创作方法而言，欧里庇得斯的悲剧有许多独特的地方。

他往往在“开场”里面说出整个剧情的发展概况，有时以神的突然出现作为戏剧收场的手段。这种手段既容易解决布局中的困难，也适合雅典观众的兴趣。欧里庇得斯的合唱队只是作为一种传统的形式被保存下来，越到后来的作品里越和剧情没有密切的联系。他着重人物的心理分析，同时也加入了悲剧的计谋成分。

欧里庇得斯曾经遭到不少的责难，其中有一种传统的说法是他应对古代希腊悲剧的衰落负责。诚然，古代希腊悲剧到了欧里庇得斯的手里是衰落了；可是衰落的根本原因却是整个时代造成的，悲剧的盛世已经随着雅典的“黄金时代”而过去了。事实上，无论在创作内容或创作方法方面，欧里庇得斯的悲剧都有它自己的成就，对于后来欧洲戏剧的影响非常深远。

阿里斯托芬及其喜剧创作

关于阿里斯托芬（公元前445?——公元前385?）的生平，我们也知道得很少。他总共写过四十四部喜剧，其中有十一部完整的作品流传下来。他是一位出色的喜剧诗人，在二十岁以前就开始创作，并且显示了他的讽刺才能。在最早的一部政治讽刺剧《巴比伦人》(已失传)中，他对雅典的内政外交进行了无情攻击，因而遭到控告，受累不小；可是这丝毫不影响他的创作道路；相反地，他越来越广泛地攻击雅典的各种不良现象和意识形态。

就现存的作品而言，阿里斯托芬的创作内容已经是丰富多彩的了。他是赞成民主政治的，不过这是当年导致雅典兴盛的比较健全的民主政治，而不是后来的日趋衰落的民主政治，因

而他给予马拉松时代的那些奋不顾身保卫民族独立和民主制度的希腊战士以崇高的敬意，对于他同时代的那些贪污腐化自私自利的政治煽惑家则表示愤恨（《骑士》，公元前424；《公民大会妇女》，公元前392?）。在他开始创作的时候，伯罗奔尼撒战争已经爆发，于是战争与和平问题便成为他的一个重要的创作主题。他谴责雅典的政治煽惑家们为了个人利益和企图缓和国内矛盾所从事的侵略战争，反对希腊各城邦同室操戈，拥护和平。因为，他认识到，大规模的内战只能给希腊人带来重大的灾难，不会有好的结果，希腊各城邦之间唯有和平共处才能得到出路（《阿卡奈人》，公元前 425；《和平》公元前 421；《吕西斯特拉塔》，公元前411）。

阿里斯托芬对于当时的哲学和艺术问题也是非常重视的。在他看来，哲学乃是教育公民的工具，但是诡辩哲学却包藏着毒害青年的因素，应该予以清除。这一点在喜剧《云》（公元前423）里面获得深刻的反映。诗人在这里直接攻击了苏格拉底，并且歪曲了哲学家的面貌，不料他的攻击后来成了判处哲学家的罪状的证据。同样，阿里斯托芬认为艺术也有教育公民的重大作用，因而他推崇埃斯库罗斯，不满意欧里庇得斯。因为前者的悲剧是严肃的，其中健康刚毅的人物可作为雅典公民的榜样；而后者的悲剧却经常描写不道德的情欲，对社会产生不良的影响（《蛙》公元前405）。

象当时一般思想家一样，阿里斯托芬并没有摆脱奴隶主的观点；然而他对于奴隶是深表同情的，他们在他的喜剧里逐渐取得了重要地位。他特别关心雅典自耕农的利益，为贫苦人民的艰难生活而大声疾呼，虽然有时对他们轻信政治煽惑家的言行而蒙受欺骗的事实加以嘲笑。这些情况甚至在他揭露当时雅

典陪审法庭的真象的《马蜂》（公元前422）中也可以看得出来。

雅典的经济情况经过长年累月的伯罗奔尼撒战争之后愈益恶化，贫富之间的矛盾与日俱增，于是阿里斯托芬在他晚年的作品如《公民大会妇女》和《财神》（公元前 388）中便集中地反映了这一方面的问题。他力图保卫雅典自耕农的利益的社会思想在这里也得到充分反映。

阿里斯托芬的喜剧是和当时雅典的政治社会问题紧密地联系在一起的。他对于这类现实问题的揭露和讽刺，即令是在《鸟》（公元前414）那样充满幻想的作品里面，也还是存在的。

在伯罗奔尼撒战争期间，雅典的政权掌握在民主派和主战派的领袖克勒翁的手里。阿里斯托芬不满意他的内政外交，因而不断地对他进行尖锐的攻击，这在《阿卡奈人》和《骑士》中表现得最为突出。在创作《阿卡奈人》的时候，伯罗奔尼撒战争已经持续了六年之久，整个希腊笼罩着战争气氛，人们遭受莫大的苦难，渴望和平。这一点在作品一开始就被揭示出来。但是阿卡奈人（合唱队的组成者）只知道斯巴达的军队踩躏了他们的田园果实，却不知道战争的责任究竟应归谁负。因此，他们在公民大会上不让任何人谈媾和一事，极力主张复仇。勇敢机智的阿提卡的农民狄开俄波利斯以坚定的立场，参加大会，反对阿卡奈人的主张。经过狄开俄波利斯同阿卡奈人的一场辩论之后，他们当中一半人的态度便转变过来，主张同斯巴达议和，另一半人仍旧坚持战争。这样就分成主战和主和的两派。主战派的将领拉马科斯受命赴战，主和派的代表狄开俄波利斯则去参加象征和平生活的“大酒钟节”宴会。在最后一个生动而有说服力的场面里，拉马科斯身负重伤，大败而归；狄开俄波利斯却喝得醺醺大醉，扬扬得意地回来。这一鲜明的对比，使雅典

观众看到和平远远胜过战争。通过狄开俄波利斯的嘴，阿里斯托芬还着重指出，雅典的农民痛恨斯巴达人的破坏行为是可以理解的，但对于战争，不仅斯巴达人应该负责，雅典当局也难辞其咎。

《骑士》是阿里斯托芬的一部杰作。在这里面，克勒翁被表现为贪污贿赂欺压群众的能手。他争夺政权和维持政治地位的手段是多种多样的。他对雅典议会进行利诱，给雅典公民以小恩小惠和甜言蜜语，借以取得他们的支持。甚至在各种欺骗行为被揭穿以后，他还想利用神示来作为掩护。为了满足个人的政治野心，他有时以诬告陷害别人，有时则把别人的功劳据为已有。为了缓和国内的阶级矛盾，他坚持继续同斯巴达作战。总之，他的一切活动，都有其自私自利的目的。

作品深刻地揭示了克勒翁的卑鄙行为，同时对于雅典的民主政治也作了一般的讽刺。克勒翁的政治活动，甚至个人的生活作风，都是不道德的。他的敌手腊肠贩是喜剧诗人创造出来暴露雅典民主政治内幕的。老年人"德谟斯"所代表的是人民。"德谟斯"这个名字的原意即"人民"。从对于这个人物的描绘上看，阿里斯托芬是十分同情雅典公民的。他指出，他们缺乏知识，被政治煽惑家的小恩小惠所迷惑，盲目地跟着他们走。"德谟斯"最后返老还童，从昏聩糊涂的神智中清醒过来，解除帕佛拉工（即克勒翁）的职务，授命腊肠贩管理政事，结束那危害人民的内战。这是阿里斯托芬对于雅典公民的希望。

剧本系由组成合唱队的骑士而得名。他们是贵族，并且有力地支持腊肠贩击败克勒翁。另外的两个剧中人物，得摩忒涅斯和尼喀亚斯，都是当时寡头政治的代表。他们拥护贵族利益，主张和斯巴达人媾和。根据这些情况，有些资产阶级的学

者便得出结论说：阿里斯托芬是寡头党人。这显然是不正确的。阿里斯托芬不过是把上述的这些人物作为克勒翁的政敌来描写，借他们和克勒翁之间的斗争，揭露雅典政治的腐败情况而已。诚然，在喜剧允许的范围以内，阿里斯托芬把这些历史人物特别是克勒翁的真实面貌予以夸大和改变了；但他不曾违反历史事实。根据历史记载，克勒翁是主战派的领袖，最后死于战场；尼喀亚斯是主和派的领袖，在克勒翁死后，于公元前四一二年和斯巴达签订了五十年的和约，这是剧本问世后几年的事情。至于阿里斯托芬的政治态度，在作品里也表现得非常清楚。他所理想的民主政治，不是当时雅典没落的民主政治，而是过去雅典新兴的民主政治，这在他使"德谟斯"返老还童这一点上也得到说明。在他看来，那些马拉松时代的英雄和他描写的这些政治煽惑家之间，实在有着天渊之别。就讽刺雅典政治和攻击它的领导人物而言，阿里斯托芬不仅是进步的，而且是勇敢的。

米南达及其喜剧创作

古代希腊的后期喜剧作家很多，其中最著名的有米南达、菲勒蒙和狄菲罗斯等人。这些作家写过大量的喜剧，对于后来欧洲戏剧的影响很大；可惜它们大都没有流传下来。从前只是通过罗马戏剧家的改作知道其中一部分作品的梗概，直到一九○五年才发现米南达的几部残缺不全的剧本，他的一部完整的作品乃是几年前被发现出来的。

米南达（公元前342?—292?）生长在雅典，是一个富裕名门的子弟，从小就受到戏剧艺术的熏陶，生平写过一百多个剧本。处在希腊化时期，米南达对于当时重大的政治社会问题就

显得不如阿里斯托芬那么关心。著名的希腊哲学家伊壁鸠鲁是他的朋友，对于他的人生观有着显著的影响。希腊的后期喜剧在米南达手里已经达到完善的境地。他的作品有着动人的故事情节、各种类型的人物和精心琢磨的语言。当古代希腊戏剧已经衰落的时候，米南达的喜剧不仅在希腊本土、而且在希腊化的国家里还拥有不少的崇拜者和观众。

上面提到的那部米南达的完整剧本名《恨世者》（公元前317），主要是描写一个老农的孤僻性格及其转变的情况。在这个老农看来，人们只是各自为己而不顾别人地生活着，因而他独自经营一点家业，不和别人来往，甚至把妻子逼去和她同前夫所生的儿子哥吉阿斯在一起过着穷苦的生活，只有女儿美莱英和一个老奴在他的身边。有一天，老农落到井里去了，幸赖哥吉阿斯把他营救起来。这就使他感到他以往对于人们的看法不对，自愿把他的财产分给哥吉阿斯一半，并让他作美莱英的保护人，为她物色丈夫。恰好有一个名叫苏斯特拉妥的青年向哥吉阿斯表示，希望娶美莱英为妻，于是哥吉阿斯便成全了他们的婚事。同时，苏斯特拉妥也请求他的父亲把她的妹妹嫁给哥吉阿斯。剧本就这样顺利地以两对青年男女的结合告结束。

这部喜剧是米南达的早期作品，还显得不够成熟。比如说，除了老农这个人物性格比较圆满以外，其他的一些人物性格都很抽象，真正的戏剧冲突几乎没有建立起来。虽然如此，剧本的创作意图却是明显的。作者后来一直强调的喜剧的规劝性质，在这里也完全看得出来。米南达不仅以事实证明老农对人们的看法错误，同时通过两门亲事着重地阐明了人与人之间首先是贫富之间的关系问题。哥吉阿斯很穷，苏斯特拉妥则比较有钱；但是他们诚实坦率、慷慨、尊重友谊，并且富不嫌贫，贫

不嫉富；因而当老农改变了他对人们的错误看法以后，这两个青年人的婚姻问题也很快地解决了。米南达告诫大家：无论是穷是富，只要安分守己，可望获得幸福；如果为非作恶，就会遭到不幸的结果。米南达的人生哲学和社会理想，由此可见一斑。

在米南达的几部残存的作品当中，《公断》所保留下来的内容最多，大约占全剧的三分之二。它系描写一个传统的遗弃婴儿的故事，分为五部分，戏剧动作发生在主人公的住宅外边。从现存的材料看，这部喜剧的创作意图还是很清楚的。那就是通过一对青年夫妇之间的矛盾，教导人们如何处理婚姻问题和家庭关系问题。喜剧的故事情节很动人，戏剧冲突相当尖锐，但矛盾的解决则比较顺利。米南达所提倡的忍让精神在这里得到具体体现。

在这部喜剧里面，妇女和奴隶都占有显著的地位。有一个奴隶很机敏，忠实于自己的主人，有时候还代表作者讲话，宛如一个哲学家。这都表明作者同情这些人物的态度。

米南达的创作成就是很大的。他在希腊后期喜剧作家当中占着特别重要的地位。他不仅是罗马喜剧家模仿的对象，对于后来欧洲各国喜剧发展的影响很大；而且还有作品流传下来，为我们直接研究希腊后期喜剧提供了宝贵的资料。

亚里斯多德的《诗学》

正当古代希腊戏剧创作已经走向衰落的时候，古代希腊的伟大思想家亚里斯多德（公元前384—322）却写下了一部文艺理论著作《诗学》，其中对于戏剧艺术，特别是悲剧艺术，作了详细的阐述。从流传到现在的版本看，《诗学》有许多残缺的地

方；但它仍不失为一部极其重要的文艺理论文献。

《诗学》分为二十六章。它一开始就说："关于诗的艺术本身，它的种类、各种类的特殊功能，各种类有多少成分，这些成分是什么性质，诗要写得好，情节应如何安排，以及这门研究所有的其它问题，我们都要讨论，现在就依自然的顺序，先从首要的原理开头。"① 实际上，它后来谈到的主要是有关悲剧的问题，其他的问题谈得较少，有的只提到几句，可能有一部分内容遗失了。虽然如此，《诗学》所涉及的问题还是很广泛的，有些问题是文艺理论上的根本问题。

《诗学》首先企图说明的是艺术的本质问题。象他的老师柏拉图一样，亚里斯多德认为艺术的本质在于"摹仿"。他说："史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿，只是有三点差别，即摹仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同。"但是由于世界观的不同，柏拉图的摹仿说和亚里斯多德的摹仿说是有着本质的区别的。在唯心主义者柏拉图看来，可感觉的实物世界并非真实世界，而是"真实存在"或理式世界的影子，或者说是理式世界的摹仿，因而艺术乃是对摹仿品的摹仿，和真实世界相隔两层。也就是说，艺术没有真实性。亚里斯多德则认为实物世界乃是真实世界，因而摹仿这种世界的艺术也具有真实性。

不仅如此，亚里斯多德所说的摹仿，不是单纯的临摹，而是创作。他认为，摹仿的对象是"在行动中的人"，最好是比实在的人要理想的人。他在比较诗人和历史家的时候说："历史家与诗人的差别不在于一用散文，一用'韵文'；希罗多德的著作

① 亚里斯多德：《诗学》第1章，罗念生译。人民文学出版社1962年版。以下引文均出自此书。

可以改写为'韵文'，但仍是一种历史，有没有韵律都是一样；两者的差别在于一叙述已发生的事，一描述可能发生的事。因此，写诗活动比写历史更富于哲学意味，更被严肃的对待；因为诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事。所谓'有普遍性的事'，指某一种人，按照可然律或必然律，会说的话，会行的事，诗要首先追求这目的，然后才给人物取名字；至于'个别的事'则是指亚尔西巴德所作的事或所遭遇的事。"这里提出了人物理想化的问题，提出了艺术上个性与共性、特殊性与普遍性的辩证关系问题，而这"某一种人"，也不是一般类型人物的概念，而是有着典型人物的含义的。总之，亚里斯多德主张，艺术应该是艺术家根据自己的理想在现实事物的基础上进行创造的结果，而不是现实事物的消极的复制品。

谈到悲剧的时候，亚里斯多德给它下了一个重要的定义："悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法，借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。"这个定义说明了悲剧的性质和表现方法，同时也规定了它的教育作用。

亚里斯多德指出："整个悲剧艺术包含'形象'、'性格'、情节、言词、歌曲与'思想'。"而这"六个成分里，最重要的是情节"。因此，他对于情节作了比较详细的论述。他说："一个美的事物——一个活东西或一个由某些部分组成之物——不但它的各部分应有一定的安排，而且它的体积也应有一定的大小；因为美要依靠体积与安排，一个非常小的活东西不能美，因为我们的观察处于不可感知时间内，以致模糊不清；一个非常大的活东西，例如一个一千里长的活东西，也不能美，因为不能

一览而尽，看不出它的整一性；因此，情节也须有长度（以易于记忆者为限），正如身体，亦即活东西，须有长度（以易于观察者为限）一样。"特别值得注意的是，亚里斯多德对于他所说的"整一性"还作了一个重要的解释："情节既然是行动的摹仿，它所摹仿的就只限于一个完整的行动，里面的事件要有紧密的组织，任何部分一经挪动或删削，就会使整体松动脱节。要是某一部分可有可无，并不引起显著的差异，那就不是整体中的有机部分。"这里所谈的不只是有关悲剧创作的问题，而是包括所有艺术作品在内的。任何艺术作品都应是一部有机的整体，如果可以挪动或删削其中的任何部分，那就说明它组织结构松散，缺乏艺术的整一性了。

亚里斯多德是如此重视悲剧的情节，甚至把组织情节看作是悲剧艺术的目的，这当然是不对的。实际上，悲剧艺术的目的，在他给悲剧所下的定义中就规定出来了。那就是"借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。"组织情节乃是达到这一目的的艺术手段。

关于"陶冶"一词，历来有各种不同的解释；但是它说明悲剧对于人们起着有益的作用这一点却是没有疑义的。亚里斯多德对于艺术的教育作用是非常重视的；他在他的《政治学》里面甚至明确规定音乐有三个目的，而教育目的则居于首位。和柏拉图不一样，亚里斯多德尊重古代希腊艺术的成就，赞美荷马"是个出类拔萃的诗人"，而柏拉图却认为史诗、悲剧和喜剧给人以种种恶劣的影响，并且不让荷马进入他的理想国。①

《诗学》对于悲剧的性质及其各个组成部分谈得比较多，喜

---

① 引自柏拉图的《理想国》。

剧部分则谈得很少；但是他对于这两种戏剧艺术却是同样尊重的。在本书的第四章里，他曾经指出："诗由于固有的性质不同而分为两种：比较严肃的人摹仿高尚的行动，即高尚的人的行动，比较轻浮的人则摹仿下劣的人的行动，他们最初写的是讽刺诗，正如前一种人最初写的是颂神诗和赞美诗；……"他接着又说："自从悲剧和喜剧偶尔露头角，那些从事于这种诗或那种诗的写作的人们，由于诗固有的性质不同，有的由讽刺诗人变成喜剧诗人，有的由史诗诗人变成悲剧诗人，因为这两种体裁比其他两种更高，也更受重视。"可见后来的古典主义从这些地方所得出的结论：悲剧体裁是高尚的；喜剧体裁是下劣的，并非《诗学》的原意。

关于《诗学》的其他内容，我们不打算多谈。这里拟就古典主义所提倡的三一律再作一点说明：所谓三一律，就是戏剧动作的一致（剧本表现一个单一的故事），时间的一致（故事发生在一天之内），地点的一致（故事发生在一个地点）。《诗学》是重视戏剧动作的一致性的；但是后面的两个一致性却不是亚里斯多德所要求的。他在比较史诗和悲剧的时候说："就长短而论，悲剧力图以太阳的一周为限，或者不起什么变化，史诗则不受时间的限制；这也是两者的差别，虽然悲剧原来也和史诗一样不受时间的限制。""以太阳的一周为限"，指的是悲剧演出时间，而不是悲剧故事发生的时间。至于地点的一致，《诗学》里根本没有提。这就是说，三一律也不是出自《诗学》，而是古典主义自己规定的。

《诗学》对于欧洲文艺理论和美学发展的影响是极其深远的。从文艺复兴时期开始，它一直是欧洲各国的文艺理论家和戏剧家所研究的重要对象，同时也遭到许多曲解和误解，有的

问题迄今仍未获得圆满解决，争论颇多。

三 剧场艺术

古代希腊戏剧在民主政治的影响之下得到高度的发展，同时也反过来促进了民主政治的繁荣，这一点在戏剧演出活动中也获得有力的反映。古代希腊的戏剧演出活动，原来不过是宗教仪式的一个组成部分，到了民主时代，它便成为人们政治生活和社会生活中不可缺少的事情。在民主政府实行"观剧津贴"以后，所有的雅典公民每次演戏时至少有一天看戏的机会，这对于组织群众和教育群众起了很大的作用。雅典人注意国家大事，热心公共福利事业，具有高度文化水平，这都是和戏剧演出活动有着密切关系的。

雅典民主政府重视酒神节庆，把戏剧艺术作为有力的宣传教育工具，因而在酒神节庆中举行的悲剧竞赛会就越来越显得盛大了。竞赛会一共举行六天。第一天是迎神的活动，第二天由合唱队进行"酒神赞美歌"的比赛，第三天竞赛的是五个喜剧。最后三天举行悲剧竞赛，由三个悲剧诗人各献一部三联剧或三个单一的悲剧和一个"萨提洛斯剧"，分别在三天上演。据说在伯罗奔尼撒战争期间，可能是由于战事的关系，竞赛会的时间改为五天，参加竞赛的喜剧由五个减为三个，分别在最后三天下午上演，上午则上演三个悲剧和一个"萨提洛斯剧"。"萨提洛斯剧"系一种滑稽戏，和纪念酒神的传统有着密切的关系，同时继三个严肃而紧张的悲剧之后演出也起着一种调剂作用。

在竞赛会开始以前，政府组织一个评判委员会来评定竞赛

的结果，分别授予获得胜利的诗人和主角演员以奖品。竞赛会的一部分费用由政府供给，一部分则由一些富裕公民承担。这种负担既是一种公民义务，也是一种荣誉。这些公民们各自负责上演一个悲剧诗人的作品，提供训练演员和合唱队以及其他的演出开支。

随着戏剧事业的繁荣，古代希腊剧场也逐渐有所改善。原来演戏的地方是在酒神神坛附近，演出之前作一些临时布置；后来剧场有了固定的地点，设备也比较齐全。因为演出是全民性的活动，古代希腊剧场系建筑在宽敞地区的露天剧场，其形式也是根据酒神祭祀的情况演变而来的。当初，人们祭祀酒神，环立在它的神坛附近，形成一个圆形，因而剧场从临时性的布置发展到永久性的建筑始终是作半圆形状，古代希腊剧场得名为"半圆形剧场"。

雅典的"半圆形剧场"是古代希腊最著名的剧场之一，它建筑在卫城附近的山坡下，可以容纳一万七千观众（一说只能容纳一万四千观众）。观众的座位是一排一排地沿着山坡上升，接近观众席前排的一块圆形地面上，是合唱队和演员活动的所在；从前祭祀的神坛，现在则安放在这个地方的中心。在这对过有一座作为换装室的建筑物，演悲剧时佈置为王宫庙宇，演喜剧时佈置为一般住宅，演员的表演活动一般就在它的门前进行。剧中的神灵原来在建筑物的顶上出现，后来则凭借降神机械活动。在建筑物和合唱队活动的地方之间有两旁的侧道，合唱队和观众都是由此进出剧场。演员从何处进场和退场，则视剧情而定。合唱队入场时是且歌且舞，在戏剧动作进行时一直留在场上，有时分成两队，彼此对唱，到剧本结束时才退场。

古代希腊的演出情况比较简单。在竞赛会上，一个悲剧诗

人所写的三个悲剧从头到尾一直演下去，其间没有休息的时间。现代所谓的舞台、幕和布景，当时都付诸阙如。除了降神机械以外，古代希腊人还采用一种展示内景的转台。戏在白天上演，不需要灯光。悲剧的服装很讲究，喜剧的服装则比较平常；但是各种服装和道具，必须和使用它们的登场人物的身分和职业相称。在露天剧场演戏，演员的嗓子很重要。他们戴着面具，可以扩大声音。当然，面具的功用并不只如此；它还可以扩大面部，使一个演员能够扮演几个角色。同时为了加高身材，使观众都能看得清楚，演员们还穿着高底靴。

由于剧场条件的种种限制，如缺乏布景，合唱队在整个戏剧动作进行时一直没有退场，一个演员扮演几个剧中人物等等，古代希腊悲剧的故事情节就不可能过于复杂，篇幅不宜过长，戏剧动作发生的地点也难以更换，因而它所表现的只能是神话故事中一段非常有限的题材。其他必须交代的事情，则通过剧中人物叙述出来。但是古典主义所谓的三一律，既不是亚里斯多德的要求，也不是古代希腊悲剧家所坚守不渝的创作法则。

古代希腊的戏剧事业和宗教传统密切相关，同时又是民主生活的一个重要组成部分，因此古代希腊人很尊重剧作家和演员；但妇女不能充当演员，女角只能由男演员扮演。有的戏剧诗人不仅负责训练演员和合唱队，而且自己还是演员。

剧场里观众很多，各色各样的人都有，秩序是不容易维持的。坐在观众席最前面的是祭祀和竞赛会的评判委员，还有其他的一些特殊观众，一般观众则坐在后边。

在希腊化时期，戏剧演出事业获得了很大的发展。和以往不一样，演出活动系由戏剧活动家组织的专门机构管理，同时

也产生了旅行剧团。剧场逐渐扩大了，它的内部建筑也有所改变。从前演员表演的地方和合唱队活动的场所在同一地平面上，现在则出现了高出地面的舞台。上演剧目主要是欧里庇得斯的悲剧和米南达的喜剧。

第三节　罗马戏剧

一　戏剧的发展

在欧洲戏剧史上，古代希腊人写下了光辉灿烂的第一页。罗马戏剧有它自己的悠久历史和成就，但是比较地说，它始终没有形成象公元前五世纪希腊戏剧那种繁荣的局面。这里面有多方面的原因。罗马人一直忙于向外扩张，连绵不断的战争驱使他们离乡弃井，少数人固因掠夺外族而发财致富，大多数的居民却因战乱而愈益贫困。他们的文化水平一般都比较低。罗马历史上不曾出现象公元前五世纪雅典的那种“黄金时代”，罗马政府也从来不象雅典民主政府那么提倡戏剧。罗马的剧作家和演员都不象希腊的那样受人尊重，他们大都没有什么社会地位，生活条件也很差。罗马的剧作家重在学习希腊戏剧，从事仿作，没有把希腊的艺术经验和自己的戏剧传统更好地结合起来，缺乏独创性。一般罗马人也不欢喜看戏，他们所欣赏的是各种武艺比赛，那些豪门富户则沉湎于花天酒地的生活。所有这一切，都妨碍了罗马戏剧艺术的充分发展和提高。

在希腊戏剧传入以前，罗马早已产生多种民间戏剧。它们不为统治阶级所重视，有时还遭到他们的迫害，也得不到一般

戏剧家的帮助和支持，因而虽然流传很久，艺术质量却难于提高。但是在长期的发展过程中，它们也取得了一定的成就，对于罗马的文学戏剧有着显著的影响。许多罗马的文学戏剧创作都包含着一些罗马民间戏剧的艺术特征。

罗马最流行的民间戏剧是阿特拉笑剧和拟剧。阿特拉笑剧很精短，往往表现一些简单的滑稽可笑的乡村生活故事，演员戴着面具，随时可作即兴表演。剧中人物是定型的，如容易受骗的糊涂老人、蠢汉、贪食者或好吹牛的人等等。这种戏剧和后来意大利的即兴喜剧颇相类似，职业演员和非职业性的演员，公共集会或私人场所，都喜欢上演它。

罗马拟剧是很有名的。它在罗马帝国时代获得高度的发展，拥有不少的作家和演员。起初，这种戏剧只表现一些简单的场面，登场人物不多，不是定型。它有丰富的舞蹈和音乐，特别注重生动活泼的表演姿态和各种拟人的动作。后来，它的情况就变得比较复杂，在有力的夸张和轻松愉快的幽默中，夹杂着尖锐的社会讽刺，甚至皇帝和神灵也成了它的攻击目标。罗马的统治阶级是不能容许这种情况存在的，因而拟剧也就不可避免地遭到迫害和禁演，一天天衰落下去了。

这些戏剧的来源各不相同，它们形成和发展的时间也有先后，但都是从民间庆祝会中产生出来的，各自有其悠久的历史。在农村播种、收获以及其他的节日里，人们欢欣鼓舞，大摆筵席，表演各种文艺节目，于是各种戏剧便应运而生。罗马的民间戏剧也同希腊戏剧有着千丝万缕的联系。比如说，希腊拟剧早已流传到罗马，它不可能不影响罗马拟剧的发展。而实际上，在它们之间，我们可以发现许多相似的东西。

罗马的早期戏剧，都没有什么文学价值，直到公元前三世

纪上半期，罗马人才开始有了他们自己的文学戏剧。这是他们努力学习希腊戏剧的结果。这时候，罗马的文学家和戏剧家，并不是有社会地位的人，也不一定是罗马人。他们大都是意大利人，或者是已经获得自由的外邦奴隶。一般认为，罗马的第一位戏剧家是安德罗尼喀斯（公元前284？—204?），据说他就是一个希腊的奴隶。在获得自由之后，他为罗马人教育子弟、翻译和改编了许多希腊的悲剧和喜剧。公元前二四〇年，当罗马人庆祝第一次布匿战争胜利的时候，他受命将希腊戏剧改编成罗马戏剧上演，罗马的文学戏剧从此宣告诞生。他的作品没有流传下来，我们只知道其中的一些剧名。

罗马的第二位戏剧家是尼维厄斯（公元前270？—201？）。他也不是罗马人，而是南意大利人，他也写一些希腊式的悲剧和喜剧；后者的数目较多。他的喜剧富有强烈的舞台动作、粗野狂欢的喜剧因素和有力的戏剧效果，对于后来的罗马喜剧颇多影响。他还利用罗马的历史传说题材进行戏剧创作，被认为是罗马历史剧的创始人。

早期的罗马作家既写悲剧，也写喜剧，这种情况在尼维厄斯以后就有所改变了。有的作家只写悲剧，有的专写喜剧，很少的人两者都写。经过作家们的努力，罗马喜剧很快地发达起来，至公元前三世纪末到二世纪中叶便达到了繁荣的局面。这一段时间被称为罗马戏剧的“黄金时代”，曾经产生过许多喜剧作家；可惜他们的作品大都失传，只有普劳图斯的二十部喜剧和泰伦斯的六部喜剧流传下来。

普劳图斯比泰伦斯早半个世纪以上，他们标志着罗马喜剧发展的两个不同阶段，虽然同是希腊后期喜剧的摹仿者和继承人。希腊的早期喜剧，特别是它所表现的政治内容，是不合

乎罗马舞台的要求的，因而对于罗马喜剧没有产生什么影响。如果说这种情况在普劳图斯的作品里已经可以看得出来，那么泰伦斯和阿里斯托芬就相去更远了。

普劳图斯的喜剧和泰伦斯的喜剧有许多不同之点。总的说来，普劳图斯的喜剧更富有民主精神、民族特征和民间色彩，比较生动活泼而有力量；泰伦斯的喜剧更接近希腊后期喜剧，文学趣味较高，在一定程度上反映了他的贵族倾向。罗马喜剧的这一变化是和第二次布匿战争分不开的。这次战争使罗马成了地中海的强大国家。领土的扩张和商业的发展，大大地改变了罗马原有的经济社会状况，罗马的文化特别是文学艺术也进入了一个新的发展阶段。在这以前，罗马的文学艺术虽然接受了希腊的影响，但大体上还是保持着自然发展的形态，具有自己的特点。在这以后，罗马的文学艺术便有意识地加强了希腊化的过程，以适应贵族阶级的要求。在这两个不同的文学艺术的发展阶段，普劳图斯和泰伦斯分别扮演了特殊重要的角色。

在泰伦斯以后，罗马喜剧便逐渐衰落下去。这时候，罗马还产生过一些喜剧作家，他们力图沿着普劳图斯的创作道路前进，也写了许多反映现实生活的作品，但是他们的成就却很有限。从公元前一世纪初开始，罗马盛行的就不再是喜剧，而是具有比较以往为高的文学形式的阿特拉笑剧。不久以后，这种戏剧的地位又被罗马拟剧所代替了。

自尼维厄斯以后，罗马也产生过一些悲剧作家。他们的作品被保存下来的更少。除了塞内加的十部作品（其中一部疑为后人所作）以外，其他的悲剧创作只有一些片段材料。这就使后人不容易了解罗马悲剧的全貌。塞内加的悲剧也是希腊悲剧

的仿作，同时也有自己的特点。这些特点表明整个罗马文学艺术的一般趋势。这种趋势是和当时罗马的政治社会情况密切相关的。

塞内加所处的时代，罗马已经由共和进入帝国阶段，社会矛盾被统治阶级的暴力所掩盖，政治斗争比较消沉。因此，这一时期罗马的文学艺术一般都缺乏真实的生活内容，往往以幻想代替现实，以浮夸和虚伪的思想感情代替真实的思想感情。与这种创作内容相适应，着重修辞和夸张的创作体裁便获得头等重要的地位，而尽量表现种种特殊效果和惊人场面的文学艺术作品特别多。由于统治阶级的残暴和社会生活的空虚，一般作家只得转向私人生活、个人情感以及某些风俗习惯的描绘。他们的作品虽然也反映了某些社会问题，但是总的说来，它们的思想水平和艺术水平都是比较低的。塞内加的悲剧便是这类创作的代表。塞内加的悲剧可供阅读而不适于上演，这也说明罗马的文学戏剧已经日薄西山。

在古代希腊的影响之下，罗马不仅产生了喜剧和悲剧，同时也出现了自己的文艺理论。罗马最有代表性的一部文艺理论作品是贺拉修斯的《诗艺》。贺拉修斯大概没有直接阅读《诗学》，但是他在自己的作品中却阐述了《诗学》所提到的几个基本理论问题，同时也提出了一些可贵的创见。这部作品在欧洲戏剧史上占有它的重要地位。文艺复兴以后的欧洲戏剧家都是通过它去研究《诗学》的。他们所接受的许多理论，不是出自《诗学》，而是出自《诗艺》。法国古典主义理论家波瓦洛的《诗的艺术》主要是以《诗艺》为范本的。

二 作家与作品

普劳图斯及其喜剧创作

普劳图斯（公元前254？——184）是罗马第一个有完整作品流传至今的喜剧作家，同时也是罗马最重要的一位戏剧家。关于他的生平，后人几乎没有什么知识，有些人曾经作过许多臆测，不足为信。从他的大量的戏剧创作、丰富的舞台知识和高度的创作技巧看来，可以肯定，他是一位专业的戏剧活动家，和舞台有着长期的联系，可能还当过民间戏剧的演员。

普劳图斯的喜剧都是由希腊后期喜剧改编而成的；但是无论在思想内容或表现方法上，它们都赋有自己的独创性。在希腊的后期喜剧的基础上，他广泛地反映了罗马人的生活习惯和思想感情。他的作品大大地减少了希腊的后期喜剧的严肃气氛，加强了滑稽笑闹的喜剧因素，因而比起希腊后期喜剧来，要生动有力得多。

因为是希腊后期喜剧的改作，普劳图斯的喜剧经常是建立在希腊尤其是雅典的社会背景之上的；然而它们所表现的各种主题，都具有一定的现实意义，只是往往隐蔽在外国生活的纱幕之中。从他的喜剧当中，我们可以看到罗马社会生活的堕落、伦理道德的败坏、妇女地位的卑贱、男女婚姻不自由、个人财富的增长及其带来的不良后果等等。对于这些情况，普劳图斯都是采取批判态度的。关于爱情和婚姻问题，是普劳图斯特别喜欢表现的一种主题。他尊重青年男女的爱情结合，同情他们为爱情生活所进行的斗争，赞美妇女争取自由解放的行

动，反对注重妇女嫁妆的婚姻习俗。

在普劳图斯的喜剧里，奴隶占有重要的地位，他们大都是富于幽默和机智的人物，乐于帮助别人。除了大批的奴隶和寄生者以外，经常出现在普劳图斯笔下的是一些富裕阶层的人物，如悭吝好色的老头子、放荡不羁的纨袴子弟、好吹牛的军人以及高利贷者和娼主，这些富裕阶层的人们往往是受到作者的鞭挞的。普劳图斯的人物性格都是很现实的，很少带有抽象性质。

普劳图斯的喜剧所包含的滑稽笑闹和计谋成分，大都是通过奴隶的言行表现出来的。他们在许多场合，既使人捧腹大笑，也能引起观众的赞赏和同情。对于这些人物的处理，普劳图斯是煞费苦心的，惟恐超出罗马社会所允许的范围，滋生祸端。同样，在反映其他的问题时，普劳图斯也是小心谨慎的。他是有民主倾向的作家；但是这种思想意识并非直接鲜明地被表现出来，而是通过暗示或隐喻加以阐发，有时包含在滑稽笑闹之中。

普劳图斯的喜剧常常有序幕或者尾声，有的两者都有，用以向观众说明作者是谁，解释作品题材的来源和希腊原著及其作者的名字，向观众表示问候和欢迎，请求观众安静地看戏，给作者以喝采等等。序幕有的是独白，有的是对话，有的是剧情的一部分，有的和剧情无关，有的说明种种严肃问题，有的则杂以诙谐和游戏文章，同观众开玩笑。在普劳图斯的作品里，有着丰富的抒情歌唱。这种形式和希腊的早期喜剧比较接近，而不是后期喜剧固有的东西；但希腊戏剧的合唱队却不常见了。歌唱中有独唱，也有合唱，它们通常只是抒发各种情感的一种形式，和剧情的发展没有什么关系。普劳图斯的戏剧结

构是比较松弛的。他的兴趣集中在描写人物性格、滑稽可笑的场面以及奴隶们奔走呼号的强烈动作。他的戏剧语言是丰富多采的；有的是诗，有的是俚语，有的庄严，有的滑稽，总之要以所描绘的人物和情景而定。独白和旁白也是普劳图斯所喜爱的一种表现形式。

就现存的作品而言，普劳图斯的喜剧大都是滑稽喜剧。我们知道，莎士比亚写过一部喜剧，名叫《错误的喜剧》。这部喜剧的基本情节是从普劳图斯的《孪生兄弟》(公元前186)中借用过来的。在这部罗马喜剧里面，不存在严肃的矛盾和冲突，而是充满了轻松愉快的情调和气氛。有一个西西里的商人，生下了一对孪生兄弟，其中之一从小就被人窃走，另一个长大以后便出去寻找他的兄弟。当到达他兄弟住的地方，他被他兄弟的妻子和周围的人们误认为是他的兄弟，于是笑话百出，错误频生。这部喜剧应该说是普劳图斯最有代表意义的滑稽喜剧之一。

普劳图斯的另一部著名的滑稽喜剧是《撒谎者》(公元前191)。剧本的名称系由它的主人公索多勒斯这个名字而来。但是索多勒斯本人并不是一般所说的撒谎者或者骗子，而是一个足智多谋和乐于助人的人物。剧本的故事情节发生在雅典，索多勒斯乃是青年人卡利多罗斯家里的奴隶。因为这位少主人爱上了妓女芙丽西姆而又无钱将她从娼主手里赎买出来，眼看她将被卖给马其顿的一个军官，索多勒斯不能不运用自己的智慧为卡利多罗斯出一把力，让他娶得芙丽西姆。为了偿付娼主的赎金，索多勒斯原来计划从卡利多罗斯的父亲或别的人那里弄一笔钱来；但是这个计划却难于实现。恰好，马其顿军官令他的奴隶携款前来领取芙丽西姆，索多勒斯便佯作娼主的仆人将钱收下，嘱咐对方回头再来领人。最后，他串通另一奴隶将芙丽

西姆送给卡利多罗斯去了。这便是《撒谎者》的剧情梗概。

喜剧里充满着滑稽笑闹的场面，一切都是围绕着索多勒斯的活动进行。在他那口若悬河的愉快的调子里，倾吐出乐观有为的生活气息，同时也包含着对于那些冷酷无情的吸血鬼和悭吝人的诅咒的声音。索多勒斯对于因为得不到恋人而垂头丧气的卡利多罗斯也是带着轻蔑的态度而给予同情和帮助的。这些富裕阶层的人们，在这个满怀自豪感的奴隶的心目中，不过是一群蠢货，无所作为。在剧本结束的时候，卡利多罗斯得到了他心爱的人，索多勒斯则喝得酩酊大醉，并且在酒兴中大大地嘲弄了他的老主人一番。

索多勒斯是一个著名的仆人形象，它曾经给莫里哀提供了几个仆人形象的创作榜样。这位法国喜剧家还从普劳图斯手里借用过一些故事题材，他的《悭吝人》便是由普劳图斯的《一罐金子》（公元前 194）改编而成的。这部罗马喜剧系描写老年人欧斯略偶尔得到一罐金子，惟恐被别人窃去，于是将它埋藏起来；但结果仍被他的女儿的爱人里康尼德的奴隶偷走。后来里康尼德将金子奉还，欧斯略也就让他娶了他的女儿。欧斯略是一个视钱如命的人；不过和阿巴贡（《悭吝人》）不一样，他不是一个高利贷者，也不象阿巴贡那么悭吝，他最后将金子作了女儿的嫁妆。《一罐金子》对于守财奴作了很好的心理描绘，有些场面保持着相当动人的严肃气氛。就整个剧情而言，它还不能构成一部泰伦斯式的严肃喜剧。

普劳图斯最有代表意义的严肃喜剧是《俘虏》(公元前188)。这部喜剧反映了战乱年代的现实情况。老年人赫吉俄原来有两个儿子，一个在四岁时被人偷走，另一个名菲诺波勒麦斯的后来又告失踪。当发现后者被一个地方俘虏去了的时候，赫吉

俄从那里买回两个俘虏，以便将自己的儿子交换回来。这两个俘虏是菲诺克拉特斯和他的奴隶丁大拉斯。为了使主人获得回家的机会，他们两人便互换了主奴的地位。不料赫吉俄让菲诺克拉特斯回去以后，有人泄露了他和丁大拉斯之间的秘密。因此赫吉俄大怒，处罚丁大拉斯去作矿工。最后菲诺克拉特斯将菲诺波勒麦斯和从他家里逃走的一个奴隶带来，这个奴隶证明丁大拉斯便是他所偷走的赫吉俄的儿子。

这部作品，正如作者在他的序幕和尾声中所指出的，没有猥亵的诗句，没有发假誓的娼主，没有不名誉的娼妓，没有好吹牛的军人，没有不礼貌的东西，没有不法的爱情，没有欺骗，没有骇人听闻的事件。这是作者很少创作的一种喜剧；许多人物性格和作者一贯表现的同一类型的人物性格大不相同。比如说，赫吉俄不是一个冷酷无情或专横无理的父亲，而是一个仁慈的父亲；丁大拉斯不是狡猾多端的奴隶，而是愿作自我牺牲的奴隶；菲诺克拉特斯不是放荡不羁的青年，而是诚实慷慨的青年。普劳图斯对于这些人物深表同情。然而他们的性格比较抽象，缺乏血肉。虽然如此，《俘虏》仍不失为普劳图斯的重要创作之一。它是后来许多喜剧的题材的来源，特别受到欧洲各国启蒙戏剧家的重视。

泰伦斯及其喜剧创作

泰伦斯（公元前 190？—159）生于迦太基，幼时作为奴隶被带到罗马，不久就获得了自由。他生活在一个罗马的贵族家庭，受到很好的教育，对于古代希腊文化颇有研究。

前面已经提到，泰伦斯给后人留下六部喜剧。他保存并发

扬了希腊后期喜剧的特征，创作一种严肃体裁的喜剧，其中也贯串着自己的思想意识和时代精神。作为具有贵族倾向的诗人，泰伦斯力图宣扬仁爱思想和自我牺牲精神，借以缓和社会矛盾，从而保障罗马新贵的既得利益。他的喜剧艺术的主要特征是文字精炼，文体优美，人物性格突出，结构形式完整。他极力避免表现粗野胡闹的东西，同时也不在序幕里提示剧情发展的梗概，使观众的兴趣一直保持到剧本的结束。和普劳图斯相比较，泰伦斯就显得远离了罗马民间戏剧的传统。他的作品缺乏生动泼辣的喜剧活力，这一点，在他的前三部喜剧《安德罗斯的妇女》、《婆母》和《自我苦恼者》里完全得到证明。因为不为一般罗马观众所欢迎，泰伦斯不得不改变他的创作方法，遵循着普劳图斯的创作传统，继续写了另外的三部喜剧：《宦官》、《佛尔缪》和《两兄弟》。大体说来，这三部作品都可以和普劳图斯的滑稽喜剧媲美。

如果说，泰伦斯是严肃体裁的喜剧诗人，那么，《婆母》(公元前 165)，应该是他最有代表性的作品。这部喜剧主要是通过一个青年企图遗弃妻子的故事来表现他的母亲的为人的。在结婚以前，巴姆菲拉斯曾经和他的妻子发生关系，但婚后尚未同居就因事外出，并和妓女巴吉丝苟合在一起。他的妻子身怀有孕，岳母便将女儿接回家去，加以秘密看护，以免外人知道。巴姆菲拉斯没有想到他就是孩子的父亲，因而拒绝和妻子团圆。他的岳母曾为此事争吵，他的父亲对他的母亲也有误会，以为媳妇回家居住是因为受不了婆母的折磨。最后，巴吉丝将巴姆菲拉斯送给她的戒指拿出来作证，说明它是他的妻子从前赠送给他的纪念品，这便使他知道，他的妻子就是从前和他发生过关系的女子，他不能不承认他们两人的夫妻关系。

在这部作品里面，戏剧动作一直是在严肃的气氛中进行，没有滑稽笑闹的成分；有的是一些动人的场面，直到最后才得到一个团圆的结局。剧中人物的性格都很鲜明，奴隶却不占重要地位。关于婚姻问题和家庭关系问题，作者根据自己的伦理道德观点作了严肃的处理，而最能说明作者的思想感情的当然是婆母这个人物。她希望子媳能够言归于好，过着幸福的生活，并且表示，如果需要的话，她可以离开家庭，毫无怨恨。巴吉丝也是个动人的形象。她赋有善良慷慨的品性，能够舍己为人。在这些人物性格的刻划上，完全可以看到作者的宣教意图。

泰伦斯的另一部名剧是《佛尔缪》(公元前161)，这里描写的是寄生者佛尔缪怎样运用策略成全两对男女青年的婚姻。泰伦斯非常巧妙地使两个爱情故事平行地发展，最后以一方面的圆满结局去解决另一方面的困难。《佛尔缪》也体现了作者的一些主要的创作特征；但大大减少了严肃气氛，加强了计谋成分。主人公佛尔缪是个聪明机智、乐于助人的人物；他象索多勒斯那样诡计多端地完成了他的任务，使喜剧具有充沛的活力，妙趣横生。这个剧本不仅表明泰伦斯对一般罗马观众作了让步，注意满足他们的艺术要求，同时也反映出一定程度的民主倾向，因而获得很大成功。

历来的戏剧史家对于泰伦斯的评价是不一致的。有的人欣赏他的创作技巧，有的人则批评他的贵族习气，认为他的作品崇尚雕琢，缺乏生动活泼的喜剧力量。不管怎么说，泰伦斯对于后来的欧洲戏剧的深远影响是无庸置疑的。莫里哀利用《佛尔缪》的题材写了他的《司卡班的诡计》，利用《两兄弟》的题材写了他的《丈夫学堂》。启蒙时期的严肃喜剧和感伤喜剧都是以泰伦斯的作品为楷模的。

塞内加及其悲剧创作

塞内加（公元前4？——公元65）是罗马著名的文学家和哲学家。他生于西班牙，幼年时代即来到罗马，受过很好的哲学和修辞学的训练，善于演说，并且逐渐成为罗马政界的著名人物。

处在政治斗争极其残酷的环境当中，塞内加经历过许多风险，最后得到一个不幸的结局。他早年受过罗马皇帝卡利格拉的迫害，后来又被克劳迪斯一世放逐，在科西嘉岛上囚居了八年。公元四十九年尼禄的母亲把他召回罗马，让他充当这个未来的罗马皇帝的教师。尼禄登基以后，塞内加曾经一度掌握着国家的政治大权；可是他终究难于为这个罗马暴君效命，不得不自行隐退，从事艺术研究，最后因涉及谋杀尼禄的案件而接受他的命令自杀了。

塞内加是罗马帝国斯多噶主义的代表人物之一。他的阴暗的世界观和悲观绝望的思想感情达到非常惊人的地步。这种情况在他的悲剧创作中也完全看得出来。

在塞内加的悲剧里，故事情节很简单，没有什么复杂的矛盾和冲突，戏剧动作常常沿着一条直线发展，经过一些极其可怕的场面，达到悲剧的结局。这是和古代希腊悲剧不一样的。塞内加的这些创作特征当然是和他的哲学思想分不开的。在他看来，世界被盲目无情的命运所支配，即令是具有坚强意志的人，也无法改变注定的生活前途，因而必要时只有忍受痛苦，准备牺牲。这样一来，塞内加就不大注意表现复杂的故事情节及其发展，而是将他的英雄人物放在种种可怕的环境里，发挥

其强悍的力量。

塞内加的悲剧英雄的性格非常单纯，在整个剧情的发展过程中没有什么变化。他们对于暴力进行反抗，勇往直前，一直到毁灭自己为止。在作者看来，这种性格是合乎悲剧英雄的要求的。这些人所经受的内心痛苦，从他们自己的嘴里倾吐出来；然而这种自我表白，带有很大的浮夸性质。在他们周围，经常伴随着奴仆，作为他们的知心者，设计者和安慰者。这类人物，特别是女仆或保姆，是后来古典主义悲剧中传统的心腹人。

从传统的创作形式看，塞内加的作品比较接近欧里庇得斯的悲剧。他保存了希腊悲剧的合唱队，用以表达自己的思想感情。他惯于运用长篇大论的独白或对话，警短的语句和各式各样的隐喻，这些东西组成了他的浮夸体裁。在各种可怕的场面里，我们可以看到疯狂、谋杀、魔术、鬼魂以及种种流血事件，因而塞内加的悲剧是难于上演的。

通过希腊神话题材，塞内加也暗示出他所熟悉的宫廷生活。在外表堂皇的宫廷社会里，隐藏着难以告人的罪恶活动，荒淫欺骗和卑鄙自私的风尚腐蚀着人们的灵魂。对于残酷的暴君，塞内加是采取反对态度的。

塞内加最有代表意义的悲剧是《美狄亚》。欧里庇得斯曾经创作过同名的悲剧；可是塞内加的《美狄亚》和这部希腊悲剧有所不同。除了无法遏止的复仇火焰之外，塞内加的美狄亚几乎没有别的感情。她对于遗弃她的丈夫伊阿宋不存在任何幻想，对于孩子们也失去了母亲的感情，没有什么留恋之意。既然只是表现美狄亚的复仇行为，塞内加便取消了欧里庇得斯的悲剧所表现的其他内容；然而取消了这些内容之后，他又无法加入新的内容，于是只得以浮夸的冗长的演说式的独白和对话来填

补内容的不足。古代希腊悲剧尽可能地避免在舞台上表现流血可怕的事件，塞内加却不以此为然，他的美狄亚开始以女巫的姿态出现，最后当着观众杀死她的孩子。

塞内加对于当时的罗马悲剧是有重大影响的。自从文艺复兴时期开始，许多欧洲的戏剧家都曾向他学习。英国的托马斯·塞克维尔和托玛斯·诺尔顿合著的《高布达克》、基德的《西班牙的悲剧》、莎士比亚的《泰特斯·安德洛尼克斯》等，都是所谓的塞内加式的悲剧。比较地说，法国的高乃依和英国的德莱登各自的《俄狄浦斯》不同于索福克勒斯的《俄狄浦斯王》，而是接近塞内加的《俄狄浦斯王》的。法国的拉辛的《费德尔》，有别于欧里庇得斯的《希波吕托斯》，而是接近塞内加的《费德尔》的。

贺拉修斯的《诗艺》

《诗艺》原是罗马帝国时期的著名诗人兼文艺理论家贺拉修斯（公元前 65—8 年）写给他的朋友皮索父子的一封信，并不是一篇正式的文艺理论著作。它的名称也不是诗人自己取的，而是后人加上的。

这是古代欧洲继亚里斯多德的《诗学》之后出现的一部重要的文艺理论文献，其中有一部分是专门论述戏剧艺术的。如果把《诗艺》和《诗学》作一比较，我们就很容易看出，《诗艺》的内容不如《诗学》的那么丰富，论点也没有那么深刻。但是作为一部古代文献，贺拉修斯的这篇作品仍然是可贵的。它对于文艺复兴时期及以后的欧洲文艺，特别是十七世纪的古典主义，有着重大的影响。

贺拉修斯是主张艺术摹仿自然并具有教育作用的。他说："诗人的愿望应该是给人益处和兴趣，他写的东西应该给人以快感，同时对生活有帮助。"① 这也就是"寓教于乐"。所谓摹仿自然，就是反映现实生活，为此，贺拉修斯要求作家先有生活经验，"到生活中到风俗习惯中去寻找模型"，然后进行创作，并在创作中把一切作到合乎情理和分寸，切不可违反自然和理性。作家不仅要有真实的生活感受，也要有真实的感情。贺拉修斯说："一首诗仅仅具有美是不够的，还必须有魅力，必须能按作者的愿望左右读者的心灵。你自己先要笑，才能引起别人脸上的笑，同样，你自己得哭，才能在别人脸上引起哭的反映。"关于创作题材的选择，人物性格的描绘，语言的运用等等，贺拉修斯都有明确的规定。总的说来，他是强调尊重古代希腊艺术传统的，虽然他肯定艺术的独创性，创作自由，反映时代特点，"敢于不落希腊人的窠臼，并且（在作品中）歌颂本国的事迹，以本国的题材写成悲剧或喜剧"等等。这也就是说，在希腊艺术传统的基础上创新。他对于艺术的完整性和一致性是特别重视的。无论是遵循艺术传统，或者是从事艺术创造，或者是进行艺术虚构，都必须注意艺术的完整性和一致性，不能自相矛盾，露出破绽。他还告诉作家，在创作中一定要放弃那些不必要的东西，不讲不必要的话，使内容简洁明了，有条不紊，而不致晦涩臃肿，杂乱无章。

以上的论点当然包括戏剧艺术在内。还有一些专门针对戏剧艺术讲的意见也是值得提一下的。贺拉修斯特别重视戏剧艺术的独特作用。他说："情节可以在舞台上演出，也可以通过叙

① 贺拉修斯：《诗艺》，杨周翰译。人民文学出版社1962年版。以下引文均出自此书。

述。通过听觉来打动人的心灵比较缓慢，不如呈现在观众的眼前，比较可靠，让观众自己亲眼看看。"他是提倡运用人所共知的传统题材如荷马史诗编写戏剧的。他认为荷马不从特洛亚战争故事开头写起，而总是尽快地揭示结局，使听众及早听到故事的紧要关头，这种创作方法可以作为戏剧创作的借鉴。那些不应该在舞台上表演的情节，如杀人流血或神奇怪诞的东西，就不必呈现在观众面前，由演员叙述一下就行了。作家们应该注意不同类型人物的创造。不要把青年人写成老年人的性格，也不要把儿童写成成年人的性格，要把年龄和特点恰当地配合起来。此外如把剧本分为五幕，区别不同身分、年龄、职业、生活环境和性格的人物所运用的语言等等，贺拉修斯都作了明确的规定。古典主义的戏剧理论主要是从他这里承袭过去或者引伸出来的。

贺拉修斯在正面阐述他的文艺观点的同时，也批评了当时罗马的各种不良的文艺现象。他嘲笑一般贵族文人不学无术和妄自尊大的恶习，反对他们的低级趣味和崇尚浮夸的作风，提倡诗人应有高尚的理想，实事求是的态度和刻苦钻研的精神。但是贺拉修斯自己也存在着贵族的思想倾向，他对于平民或者是所谓的"庄稼汉"，是采取轻视态度的。这一点在他的文艺理论和文艺批评中有着明显的反映。

三 剧场艺术

象古代希腊一样，罗马最初的戏剧演出是和宗教节日分不开的；但罗马的演出情况比较复杂，它包括各种游艺表演和武艺比赛。从公元前三世纪起，罗马戏剧演出的次数便越来越多

了。原来戏剧演出只是在一些宗教节日里举行，由公家主办，后来不仅公共演出的节日增加了，私人也可以演戏。大凡庆祝战争的胜利、公共建筑物的落成、高级官员的上任以及阔人们的婚丧事故等等，都有戏剧演出活动。

在戏剧繁荣时期，罗马每年的官方演出已达数十天之久，后来的时间还要长，以致引起许多罗马人的反对。和古代希腊不一样，罗马的戏剧演出不实行竞赛，但演员可以得到一定的报酬。当然，这种报酬是极其微薄的，甚至连生活也很难维持。

罗马的演员经常过着流浪生活，被剥夺了许多公民权利，贵族僧侣阶级把他们看成眼中钉。尽管如此，罗马仍旧出现了大批的职业演员，其中有许多是俘虏。他们不仅演戏，有的人还被迫作各种武艺和斗殴表演，如果不成功就会遭受残酷的惩罚。

罗马的民间戏剧，如阿特拉笑剧或拟剧，由男女演员合演，悲剧和喜剧的女角由男演员扮演。如果说男演员不被人重视，那么女演员的处境就更差了。从前，罗马的剧作家本人就是演员，后来在职业演员当中也有不少著名人物和艺术家，然而一般演员的社会地位和生活条件并未因此而得到改善。

私人演戏的费用由主持人自理，公家演戏的费用都由政府负担。演员的报酬虽然微薄，但整个演出的开支却很大。如果政府不能支付全部费用，就给私人摊派一部分；而这些私人的耗费，可以从官职中得到补偿。戏剧演出已经变成收买公民和升官发财的手段，这无论在公家演出或私人演出中都可以看得出来。罗马的达官显贵并不亲自参加演出活动，而是委托别人主持一切，如选择剧本、雇用演员、布置演出场所等等。这些主持人也可以从演出中获得他们的利益。

在演出的时候，演员原来是化装的，头戴假发，不用面

具。自从接受希腊的影响之后，他们开始运用面具和各种不同颜色的假发，如老年人戴白发，青年人戴黑发，奴隶和下等人戴红发。罗马面具要比希腊面具夸张得多。在悲剧和喜剧中，演员们着希腊服装，在悲剧中也穿高底靴；但是各种装束的色彩总是尽量求其鲜艳，这也是以外观吸引观众的罗马特征。

罗马喜剧的演出有音乐人员参加。它的歌唱部分系由特定的歌手承担，演员只是伴之以各种动作和表情。在幕与幕之间，常常演奏音乐，用以填补舞台上的空隙时间。

罗马的演出时间也是在白天，观众的人数很多，大都是些文化水平较低的人，秩序非常混乱，这一点在罗马喜剧创作中也可以看得出来。如果说他们对于普劳图斯的滑稽喜剧并不十分欣赏，那么泰伦斯的严肃喜剧就更难适合他们的趣味，这就难怪作家们要在序幕里请求他们安静下来看戏了。

戏剧演出在罗马很盛行，可是即使在戏剧事业最发达的时候，这里也还没有固定的剧场。这是罗马统治阶级敌视演出活动的结果。罗马人曾经为建立永久性的剧场而进行长期不懈的斗争，直到公元前五五年，在庞培的主持下，罗马第一座用石头建筑的固定剧场才告诞生。这是个希腊式的半圆形剧场，据说可以容纳四万观众。经过几次修改，最后成为一座标准的罗马剧场，大约有一万观众的座位。

另一个对罗马剧场建筑有贡献的是凯撒。继庞培之后，他在军事繁忙的情况下指令部下建成一座新的剧场。和庞培的剧场不一样，这是第一座罗马的圆形剧场，既可以上演戏剧，也可以进行角斗或他种游艺的表演。这种建筑形式对于现代运动场的建筑有着深远的影响。

罗马还有一些这一类的建筑；不过它们都不是真正的剧

场，而是用作各种武艺竞赛的。罗马的第一个皇帝奥古斯都也建立了一所剧场，它一直保留到现在，是罗马著名的古代建筑之一。

在希腊式的固定剧场尚未建立以前，罗马人的演出地点是在某些广场上，可以容纳大量的观众。这一点是和希腊早期演出的情况相类似的。不过罗马很早就出现了舞台，布景当然很简陋，既没有变化，也不用幕。根据罗马喜剧的情况看，它的舞台背景是一条街，街上有几间房子，作为剧中人的住宅。一般演出的实际情况究竟怎样，后人不大了解。从公元前二世纪起，舞台前面有一部分空地划归特殊观众看戏之用，可以自备座位，一般观众则是站着看戏的。

罗马剧场和古代希腊剧场有许多不同的地方。罗马剧场是一个真正半圆形剧场。希腊合唱队活动的地方是圆形，罗马则改为半圆形，一些特殊观众可以坐在这里看戏。因此，罗马舞台较之希腊后期的舞台为低。一般观众看戏的地方是半圆形，这样就便于他们较好地看到舞台的全貌。舞台前面有幕；它是从下向上升起的。舞台起初没有屋顶，也没有悬在空中的天幕，这些东西的出现乃是较晚的事情。舞台后面的建筑物很高，两边有墙，和观众席外围的柱廊连结在一起，使整个剧场形成了一个整体，这在欧洲剧场建筑史上是一个重大的发展。罗马剧场不象希腊剧场那么朴素，它从里到外都有引人注目的各种装潢，而且越来越富丽堂皇，舞台装置也是有增无已。这种情况是和罗马观众的兴趣分不开的。为了适应观众的要求，罗马剧场可以说是五光十色，无奇不有，它不是单纯上演戏剧的地方。

第二章　中世纪的戏剧

第一节　概　　述

西罗马灭亡以后，欧洲开始了一个新的历史时期，这一时期被称为中世纪，因为它介乎古代和近代之间。中世纪社会不再是奴隶社会，而是封建社会。

整个欧洲封建社会，一般分为三个时期：第一是早期封建社会，从公元五世纪到十一世纪，即封建社会的形成时期。这时候，封建社会的经济基础及其上层建筑底于形成，而作为欧洲封建社会意识形态的核心力量的天主教思想在西欧各地大大地传播开了。第二是封建社会的繁荣时期，从公元十一世纪到十五世纪。这一时期欧洲社会经历了多方面的变化，其中具有特殊意义的是农村中封建制度生产方式进一步的发展，城市的兴起，以及城乡之间所展开的反抗封建统治的斗争。第三是后期封建社会，它包括公元十六世纪和十七世纪，是从封建社会向资本主义社会的过渡时期。这一时期的基本特征是封建制度开始衰落和瓦解，资产阶级生产关系逐渐形成和发展起来，农民暴动更加剧烈，文艺复兴运动和宗教改革运动广泛地展开。

中世纪包括上述第一、第二两个历史发展时期。罗马奴隶

社会的灭亡是它内部的奴隶和隶农的暴动以及外来的"蛮族"入侵的结果。在罗马帝国的版图上，许多"蛮族"王国被建立起来。欧洲从此进入了封建社会。

封建社会是以自然经济占统治地位的，它的劳动条件和技术水平仍旧很低劣，生产率不高；但是封建制度的生产方式毕竟比奴隶制度的生产方式进步，而封建制度又为人类社会更进一步的发展开辟了道路。我们不应否定封建社会的历史进步性，把中世纪称作欧洲历史上的"黑暗时期"；同时也不能否认，在漫长的中世纪，封建社会的发展是十分缓慢的。为了实行残酷而野蛮的统治，封建统治阶级不仅使用各种严刑对待人民群众，更恶毒的是利用宗教迷信来愚弄他们。封建教会大力提倡教会文化，宣扬宗教信条，对于一切非宗教的文化，都极力加以排斥和破坏，将古代文化摧毁无遗。他们有时也研究古代著作，那是为了寻根找据，借以宣传禁欲主义，阐明封建制度的永恒性，使封建统治得以万古长存。

恩格斯指出："中世纪是从粗野的原始状态发展而来的。它把古代文明、古代哲学、政治和法律一扫而光，以便一切都从头做起。它从没落了的古代世界承受下来的唯一事物就是基督教和一些残破不全而且失掉文明的城市。其结果正如一切原始发展阶段中的情形一样，僧侣们获得了知识教育的垄断地位，因而教育本身也渗透了神学的性质。政治和法律都掌握在僧侣手中，也和其他一切科学一样，成了神学的分枝，一切按照神学中通行的原则来处理。……"①

教会文化在中世纪文化领域中占着绝对的统治地位；但不

① 恩格斯：《德国农民战争》。《马克思恩格斯全集》第7卷，第400页。人民出版社1959年版。

是唯一的东西。随着封建教会残害人民群众的程度的加深，这种文化也就愈来愈不得人心。他们不只是消极地背弃各种宗教信条，而是积极地行动起来，同封建教会的愚民政策展开斗争，从而创造了自己的文化。中世纪的人民文化，包括文学艺术在内，是很丰富的，其中响彻着反对封建教会和歌颂世俗生活的声音。对于这种文化，封建教会则加上异端邪说的罪名，使用各种办法来予以消灭。但是他们的目的并没有完全达到。在文学艺术方面，大量的民间创作不仅到处流传，而且在教会里也产生了很大的影响。不过早期中世纪的民间创作的原始材料，经过封建教会的摧毁和历代统治阶级的篡改，我们是很难看到了。

自从城市兴起以后，与早期民间文化有着直接联系的市民文化便很快地形成和发展起来，并且日益动摇和破坏教会文化的统治权。在市民文化当中，市民文学和戏剧创作占有极其显著的地位。它们所反映的情况比较复杂；但是它们反对教会和封建贵族的色彩却都是鲜明的。特别是代表城市下层人民利益的作品，经常是以嘲笑僧侣阶级和封建领主的贪婪愚蠢以及赞美人民群众的勇敢机智为其最高任务的。

马克思指出："在十四和十五世纪，在地中海沿岸的某些城市已经稀疏地出现了资本主义生产的最初萌芽"①。因此，从封建社会内部形成的资产阶级的文化也就最先在意大利诞生了。恩格斯说："意大利是第一个资本主义民族。封建的中世纪的终结和现代资本主义纪元的开端，是以一位大人物为标志的。这位人物就是意大利人但丁，他是中世纪的最后一位诗人，同时

① 马克思：《资本论》。《马克思恩格斯全集》第23卷，第784页。人民出版社1972年版。

又是新时代的最初一位诗人。"① 这个新时代为欧洲各国的资产阶级文化和文学艺术提供了不断发展的条件，而最早在意大利发生的欧洲文艺复兴运动则有力地打破了中世纪封建教会文化的统治，把资产阶级的文化和文学艺术推到一个飞跃发展的历史阶段。这主要是属于下一章研究的内容。

第二节　戏剧的形成、发展与创作（宗教戏剧、奇迹剧、神秘剧、道德剧、笑剧与愚人剧）

中世纪的封建教会既排斥和破坏一切非宗教的文化，戏剧艺术当然也不能幸免。事实上，戏剧所遭受的打击特别严重。教会曾经极力摧残古代希腊罗马的戏剧，对于民间戏剧尤其憎恨。他们焚毁剧本，破坏剧场，凌辱演员，无恶不作；但是戏剧艺术并没有因此而被消灭，反而在同教会进行的斗争中逐渐地向前发展了。

应该说，中世纪欧洲的戏剧是丰富多采的。在各个民族当中，我们都可以看到各式各样的戏剧，演出活动也很频繁。这些戏剧的形成和发展，都是同人民群众的劳动生活和宗教仪式分不开的。

在早期封建社会里，各地农村都有自己的节日，届时举行各种演出活动，其中包括戏剧、歌唱、舞蹈以及其他的游艺比赛，甚至还有盛大的宴会，人们陶醉在欢乐之中。这种情况是

① 恩格斯：《致意大利读者》。《马克思恩格斯全集》第22卷，第430页。人民出版社1965年版。

和封建教会的禁欲主义不相容的，因而教会不断地迫害民间演员，勒令他们放弃演出活动。可是他们照样演戏，参加的人数越来越多，后来的职业演员大都是从他们当中产生出来的。

随着城市的兴起，经济和政治中心逐渐从农村移到城市里来，农村的艺人被活跃的城市生活所吸引，大量地流入城市，从事职业性的演出活动。有些资产阶级的学者认为中世纪的职业演员系从罗马拟剧而来，不承认他们各自的民族传统和时代特征，这是错误的。另一方面，不承认罗马拟剧对于职业演员的影响，也是不对的，因为罗马拟剧早已传遍欧洲，职业演员不可能不接受它的某些影响。

职业演员是具有多种才能的艺术大师。他们是演员、音乐家、舞蹈家、民间故事的叙述者、武艺人和魔术家。他们的惊人的技能和大胆反对教会的创造精神，不仅吸引一般观众，而且也为统治阶级所欣赏，他们当中有些人还作了宫廷演员。在这些艺术家的影响下，许多牧师也参加到他们的队伍里来，以游艺代替禁欲主义，以欢乐的尘世代替天堂，对于教会生活再也没有什么留恋的了。教会对于这些离经叛道的牧师进行严厉的干涉和制裁，大胆的牧师艺人却毫无悔改之意，并进一步在他们的创作中揭露教会的腐朽生活和欺骗行为。

职业演员的生活条件是非常艰苦的。他们一年四季，到处为家，演出活动既没有固定的时间，也没有固定的地点。但是这种生活却丰富了他们的社会知识，扩大了他们的艺术基础，使他们能够把各个地方的生活习尚纳入他们的创作之中。他们所表现的各种鲜明的人物性格，各种引人入胜的动作和姿态，活泼有力的对话以及趣味横生的即兴台词，构成一种独特的艺术形式，而且各自有其民族特征。这种戏剧在十二、十三世纪

获得高度的发展，到十四、十五世纪就逐渐变成历史陈迹了。

职业演员和反叛宗教的牧师艺人是封建教会的敌人。为了多方面同他们进行斗争和更有效地宣传宗教，教会便创造了自己的戏剧——宗教戏剧。

宗教戏剧是从教会仪式中的唱诗形成和发展起来的。教堂做礼拜时运用唱诗、合唱中有问有答，戏剧对话即由此产生。宗教戏剧采用的题材有两个方面：耶稣诞生和他的复活，分别在圣诞节和复活节表演。大约在十世纪，有一个宗教戏剧是这样表现玛利寻找耶稣基督的场面的：一个牧师扮演一个天使，另外三个牧师扮演三玛利。当三玛利走到耶稣基督的坟墓时，天使便问道："你们在坟墓里找谁，啊，基督徒们？"三玛利齐声回答："十字架上的耶稣基督！啊，天使。"于是天使告诉三玛利："他不在这里；象他从前预示的那样，他已经复活了，去宣布他已经从坟墓里起来了。"然后三玛利便对人们说耶稣基督复活了。这个戏是在教堂十字架前面表演的；圣坛表现为坟墓。如果表演耶稣诞生的故事，那就在圣玛利和婴儿的像前举行。演出地点移到教堂外面是后来的事情。

上述的情况说明：宗教戏剧在开始时是非常简单的。它系用拉丁文写成。后来，这种戏剧逐渐地复杂化了，有的内容几乎包括全部《圣经》。为了适合观众的要求，各个地方的宗教戏剧不再采用拉丁文，而是应用各自的地方语言。宗教戏剧力图宣扬宗教思想，希望人们把教义作为自己的生活准则，因而很早就有了一些现实生活的反映；不过越到后来就越难达到教会的宣教目的，创作中的现实主义因素增加了，反宗教的思想感情也日益显现出来。既然如此，教会就不得不把这种戏剧从教堂驱逐出去，禁止牧师们参加创作活动和演出活动。自从离开

教堂以后，宗教戏剧的性质也就加速了它的变化过程。

在长时期的发展过程中，宗教戏剧的思想内容和创作形式都起了变化；但是它的题材却没有超出《圣经》的范围。有一部著名的宗教戏剧叫作《亚当》，整个剧本的内容包括三大部分：开场时，《圣经》中上帝创造天地的故事被宣传了一番，合唱队随即报之以赞诗，然后戏剧动作以上帝和亚当的谈话开始。上帝嘱咐亚当和他的妻子夏娃彼此相爱，如果他们不违背禁令偷吃仙果，便可以永远住在上天的乐园。上帝走后，魔鬼从地狱里出来，引诱亚当偷吃仙果，不成功。后来夏娃上了魔鬼的圈套，亚当不得不和妻子一道分食仙果，共同忍受处罚。这是剧本的第一部分，以上帝驱逐亚当夫妇出乐园告结束。剧本的第二部分系表现该隐杀死阿伯尔的故事。他们两人都是亚当的儿子。前者从事耕作，后者则以牧羊为生。只因上帝珍重阿伯尔的贡奉而轻视该隐的贡奉，该隐在一怒之下将阿伯尔杀死了。作品的第三部分乃是一系列的预言，表示赎罪者的到来。

这部作品没有脱离宗教戏剧的传统性质；但对于《圣经》题材的处理比较自由，增加了一些普通生活的场面，创造了一些喜剧和哑剧的动作，还有许多心理描绘和生动的语言。从亚当和夏娃的尘世生活中，可以看到穷苦人民的不幸遭遇和夫妻之间的冲突。从魔鬼的引诱活动中，可以听到反抗教会的声音。该隐杀死阿伯尔这一事件，实际上是上帝的贪欲引起的。这就不仅反映了人们对于贪婪无耻的教会的抗议，其矛头所向是直指上帝的。剧中人物既是《圣经》里的人物，也是现实生活中的人物，勇敢机智的魔鬼赋有特别鲜明的个性。

象许多中世纪的戏剧创作一样，《亚当》不曾留下作者的姓名。它系用法文写成。有人说它产生于英国，估计是十二世纪

的作品。教会不得人心，宗教戏剧日益丧失其宣传作用。到了十三世纪，民间戏剧却得到高度发展，而更为流行的则是奇迹剧。

奇迹剧是宗教戏剧的变种。它基本上是为城市中产阶级服务的。从形式上看，奇迹剧可以说是宗教传奇剧；其实传统的宗教说教性质只是在它的初期占有显著地位。往后它就被用来暴露社会矛盾和道德教育问题，其中反映出中产阶级的道德观念和人民群众对于封建社会的批判。

大约十二世纪初，奇迹剧就已经产生。法国作家博德尔所写的一部奇迹剧《圣尼古拉剧》，是比较著名的。这部剧本描写一个异教国王的钱财被人窃去，圣尼古拉替他夺了回来；国王对此感恩悦服，终于变成了基督徒。在这里面，封建教会和市民在十字军东征中的抢劫行为获得鲜明的反映。为了自私自利的目的，教会不顾战争的惨败，继续要求人们为它流血牺牲，这就大大暴露了它的虚伪性和残酷性。关于圣尼古拉的故事，许多奇迹剧都曾采用过；但以博德尔的这部作品最好，它所表现的现实生活和喜剧性的场面是很动人的。

博德尔的这部奇迹剧大概是在十三世纪初写成的。这一世纪的另一部著名的奇迹剧是罗特波夫的《德奥菲勒的奇迹》。这部作品更富于戏剧性。为了取得财势，德奥菲勒将自己的灵魂出卖给魔鬼，并签订有如下列规定的契约：魔鬼帮助德奥菲勒获得财势，德奥菲勒则不信仰上帝，虚伪自私，骄傲专横。但是在获得财势之后，德奥菲勒害怕魔鬼索取他的灵魂，于是向圣母祈祷，终于得救。

奇迹剧在十四世纪的西欧有着普遍的发展，而以法国最为发达。法国的奇迹剧，很多都是和《德奥菲勒的奇迹》相似的。

在德奥菲勒这个人物身上，教会的罪恶得到明显的反映；然而作者所力图表现的，乃是宗教道德的幻想，即在善恶的冲突中，善必得胜，恶必受惩。

奇迹剧的题材不限于宗教历史，有的出自小说故事或史诗。不管是哪一种题材的奇迹剧，都有现实生活的反映，也夹杂着宗教道德的宣传。这种情况是被城市中产阶级的思想意识所规定的。他们一方面反对封建教会的统治，另一方面又希望从宗教道德中去寻求幸福的出路。中产阶级既然希望摆脱封建教会的枷锁而不能完全放弃那些抽象的宗教道德，奇迹剧也就不可能更多地反映现实生活和社会矛盾，而企图改进这种状况的是神秘剧。

神秘剧的题材主要是关于耶稣的生死与复活以及圣徒的传奇故事。就其创作内容而言，神秘剧既有神性的东西，也有世俗性质的东西；既宣传宗教道德，也包含反对封建教会的思想意识。这说明神秘剧和奇迹剧本质上并没有什么不同的地方。但是在不断发展的过程中，神秘剧的现实主义成分和反对封建教会的思想意识逐渐有所加强。它表面上仍属于封建教会领导，实际上却是一种群众性的艺术，即一般城市中产阶级和广大市民阶层的艺术，独立活动于教堂之外。封建教会以及与之狼狈为奸的上层中产阶级都是反对它的。当然，他们阻止不了它的发展；相反地，随着市民力量的高涨，它在十五世纪的西欧戏剧界取得了统治地位。

神秘剧也是以法国为首的。法国作家阿诺·格芮本曾经写过一部非常有名的神秘剧。这个剧本包括四大部分：第一部分表现亚当和夏娃被逐出乐园直到耶稣诞生；第二部分表现耶稣的尘世生活和犹大的叛变；第三部分表现耶稣的受难和埋葬；

第四部分表现耶稣的复活。剧本有一部分现实生活的反映，更多的却是宗教宣传。另一部著名的神秘剧不是采用《圣经》题材，而是表现英法百年战争中奥尔良被围的历史事实，因而它得名为《奥尔良之围》。在奥尔良战役中，一个法国的农村姑娘深信上帝的意旨，出而挽救祖国的危亡，大败英军；但最后被封建贵族出卖，死于英人之手。作品在表现历史事件的过程中，加入了不少的神秘故事，而以奇迹收场。重要的是，它歌颂了法国人民的爱国思想和战斗精神，暴露了封建贵族出卖民族利益的自私行径。这不是一般神秘剧所能做到的。

神秘剧都很冗长，一演就是几天，有的要花几十天才能演完。在法国，神秘剧往往在教堂外面的广场上演出，建有一排房子，一端房子上部表示天国，另一端是通往地狱的龙门，其中喷出火焰，魔鬼由此出入。从天国到地狱之间，一栋房子表示一个不同的地点。在靠近地狱门口有一个真实的水槽，水面上浮着一只小船，这里就是日内沙拉海。一般神秘剧既是建立在一大堆圣经故事的题材上，戏剧动作从天上一直发展到地狱，象这种庞大的舞台建筑形式倒是适合演出的要求的。

随着资本主义的发展和资产阶级的成长，中世纪又产生一种新型戏剧——道德剧。这种戏剧旨在宣扬资产阶级的思想意识和伦理道德观念，借以反对封建统治和争取资产阶级的生活权利。资产阶级的思想意识和伦理道德观念超出了封建教会的范围，是世俗的东西，但实质上仍旧保留着基督教的宗教性质。这说明资产阶级反封建的不彻底性。

道德剧的主要特征在于它所描写的人物是一些寓意性质的人物，是各种抽象观念，如贪婪、虚荣、腐败、诚实、勇敢、坚忍、谦虚、战争、和平、饥饿、死亡等等的拟人化。从这些

人物的名称就可以看出他们各自的性格。在他们当中，经常展开善与恶或精神与肉体之间的斗争，作者只是在这种斗争过程中，按照某些教规，引导他们共同取得善或精神的胜利。道德剧在一定的程度上反映了现实生活和个人的思想感情；但是这种反映经常是放在一个刻板的抽象道德的框子里，使人物性格成为没有血肉的东西。

在道德剧方面，英国是走在西欧各国的前面的，它的一部著名的道德剧《忍耐的堡垒》是有其代表意义的，其中的人物有“尘世”及其随从，“肉体”及其随从，魔鬼及其随从，“人类”及其劝告者（善良的天使和坏天使），守卫堡垒的“七德”，上帝的四个女儿（“仁慈”、“和平”、“真理”和“正义”），死神和上帝等等。在这些人物中间有两个针锋相对的阵营——善和恶，“人类”则处在他们的斗争中。“人类”开始被恶的力量所引诱，宁愿生前享受尘世的繁荣生活，不想死后进入天堂。死神一来，“人类”死去，“灵魂”被拒绝于天堂之外，最后借“仁慈”之力才得到上帝的原谅。剧本在结尾时直接劝告观众不要犯罪，考虑自己的最后归宿。

道德剧在其发展过程中逐渐有所变化。它从抽象的道德说教转向对于社会败德的批判。现实主义因素代替了寓意性质的东西。为了同反动的天主教作斗争，把人们从宗教迷信和禁欲主义的束缚中解放出来，有的道德剧便不再描写关于善恶的冲突，而着重表现愚昧和智慧之间的斗争，从而说明科学一定要战胜神学，赞美世俗生活的欢乐，其中滑稽荒唐的人物扮演着重要角色，社会讽刺的喜剧成分淹没了传统的宗教道德。这种情况在《四原素》中有着突出的表现。

从十五世纪到十六世纪上半期，道德剧一直在流行。它对

文艺复兴时期的戏剧有着直接的影响。但是中世纪给文艺复兴时期的戏剧以最大影响的不是道德剧，而是笑剧。这种戏剧系从早期中世纪职业演员的滑稽表演而来，从十五世纪到十六世纪上半期流行于西欧，以法国为最甚。笑剧是资产阶级中下层的艺术武器。

笑剧的特点是运用多方面有趣的题材，直接反映现实生活，赋有各种民间戏剧的基本因素，如笑闹、诙谐、生动活泼的戏剧气氛，日常生活的真实描绘，尖锐的社会讽刺，鲜明的人物性格，以及丰富多采的民间语言等等。这是一种短小精悍的戏剧，对于社会现实的批判主要是通过人物性格的展现来完成的。

在神秘剧里面，我们也可以看到一些笑剧场面，但那只是个别现象，它们所表现的滑稽笑闹的东西及其包含的讽刺性质都难于和笑剧相比。笑剧具有广泛的现实生活内容和有时是相当深刻的社会讽刺。那些假仁假义的神甫、好吹牛的骑士、欺压人民的法官以及愚昧无知的财主等等，都是笑剧经常攻击的对象。

中世纪最著名的一部笑剧是《巴特林的笑剧》。就剧情结构和人物性格而言，这也是中世纪最完善的一部笑剧。剧本以表现巴特林的贫困生活开始，其中充满了幽默和讽刺。主人公巴特林是一切巧言惑众和诡计多端的律师的代名词。为了骗取一点布，好让他的妻子和他自己能够穿上一件新衣，他便跑到一个布店里去，运用一套绝妙的花言巧语，大大地夸奖了布商一顿，结果使得布商头昏眼花，赊给他一些布料。临走时，他一本正经地叫布商到他家里去领取欠款，届时将以一只烤鸭为酬。回家后，他兴高采烈地嘱咐他的妻子，一不做，二不休，

必须再把那个愚蠢的布商愚弄一番。布商到，巴特林假装生病，让他的妻子声称他已病倒几周，未尝出外，这就使得布商莫名其妙，半信半疑。当布商回去检查他赊购布料确属事实而再度前来索取布款时，巴特林进一步采用装疯的手段，将布商赶出了他的家门。

笑剧的作者并不满足于只表现这一段滑稽可笑的故事，于是他又巧妙而合乎逻辑地将戏剧情节转到新的笑料中来。倒霉的布商因为牧童偷吃了他的几只羊，向法院起诉，牧童不得已前来求救于巴特林律师。这位狡猾的谋士教导牧童在法庭上用羊叫的声音回答一切问题，并亲自出庭为他进行辩护。布商一见巴特林，立即向他追索布款，完全忘掉对牧童的讼事。布商和巴特林的争吵以及牧童一次又一次地以羊叫的声音回答问题，使得法官不能耐心进行审讯，终于宣布退庭。巴特林的狡计成功了。但是最后，当巴特林向牧童索取报酬时，聪明的牧童却照样以羊叫的声音来报答巴特林的帮助。

作品所讽刺的对象是布商。他有钱，可是非常糊涂。阿谀奉承使得他神魂颠倒，以致遭到别人的欺骗。他在受骗后表现出种种疑神疑鬼的模样，富于高度的戏剧性，而在中世纪的现实生活中是完全有其可能性的。从巴特林的言行中，我们可以看到中世纪人民反对禁欲主义的思想感情。一般观众对于这个人物是会表示赞赏和同情的。他最后虽然也遭到牧童的嘲弄，这并无损于他的聪明才智。牧童的智慧是从他这里学到的。他始终是剧作者所要歌颂的英雄人物。

中世纪的笑剧作家对于巴特林这类人物都是作为肯定的英雄形象来加以描绘的。这类人物是各种困难的征服者和善于运用计谋的大师，具体地体现了中世纪城市生活的兴起和人们反

宗教情绪的高涨。狡计战胜了宗教道德，智慧征服了愚昧，人们企图摆脱封建教会的黑暗统治，生活在自由欢乐和没有贫困的境况之中。因此，《巴特林的笑剧》引起了广泛的反响，巴特林律师成了具有普遍意义和巨大威力的英雄人物。在这部作品的影响之下，许多有关巴特林的笑剧，如《新巴特林》、《巴特林的遗嘱》和《真正的巴特林的笑剧》等等，一一出现了。

中世纪歌颂狡猾人物的笑剧是不胜枚举的。在著名的笑剧《洗衣桶》里面，有一个遭受妻子和岳母欺侮的丈夫，立下契约，为她们所规定的家务早晚操劳。他没有别的办法，只好运用计谋去和她们进行斗争。有一次，他故意使他的妻子落到洗衣桶里爬不出来，不肯给她以援救之手，因为契约上没有规定这项任务。最后在妻子和岳母同意撕毁契约并恢复他的自由生活的条件下，他才把妻子从桶里拉出来。受压迫的人终于制服了压迫者，智慧取得了胜利。

总之，中世纪的笑剧作家总是这样运用各种引人入胜的现实生活题材去揭示社会矛盾，教导人民群众相信自己的智慧和力量并用以克服矛盾和战胜困难的，其矛头所向是直指封建教会的愚民统治的。他们所宣扬的思想意识是和封建阶级的思想意识与宗教道德观念根本对立的。笑剧所赋有的民主意识和战斗性，它所赋有的现实主义和乐观主义的精神以及生动活泼和滑稽笑闹的艺术特征等等，统统被文艺复兴时期的剧作家继承下来，对于后来欧洲戏剧的影响非常深远。

中世纪的愚人剧也是很著名的。这是一种讽刺戏剧，充满着狂欢的游戏和尖酸刻薄的嘲讽，登场人物全是傻子，具有隐喻的特性。愚人剧在寓意性或抽象性的种种表现上和道德剧相类似，但它反映出较多的现实问题和社会矛盾。它的创作方法

则较接近笑剧。

愚人剧是从民间戏剧发展而来。过去，农村表演流入城市以后，受到人们的热烈欢迎。在它的影响下，牧师们开始在教堂里创作反教会的游戏作品。这种戏剧在牧师们被赶出教堂后得到迅速的发展，其他的人也来参加他们的创作和演出活动，并成立愚人剧团。这类剧团为数甚多，以巴黎一群孩子所组成的一个剧团最著名。演员们穿着黄绿色的服装，戴着驴子的耳朵，从他们佩着的标志可以识别他们是贵族、牧师、法官或者是平民。

愚人剧曾经在法国称盛一时。在国王路易十二的指使下，诗人格兰古洼写过一部著名的愚人剧，名叫《愚人王的戏》，其中对于教会的贪婪无耻和教皇的愚蠢可笑作了充分的暴露和尖锐的讽刺。

由于统治阶级的干涉，愚人剧的政治思想性很快地消失了；它从政治社会讽刺转向私人的嘲弄，最后变成了一种滑稽无聊的东西。应该说，所有的愚人剧都缺乏真实的生活内容，这是愚人剧和笑剧之间最大的差别。

第三章　文艺复兴时期的戏剧

第一节　概　　述

文艺复兴时期是从十五世纪下半期开始的。所谓文艺复兴，是欧洲各国资产阶级掀起的一次反对封建统治的思想文化运动。当时新兴的资产阶级不只是复兴古代文艺，也不只是复兴古代文化，而是要利用古代文化来创造与中世纪封建教会文化根本对立的资产阶级文化。文艺复兴的主要思想内容是人文主义，即资产阶级的思想体系；人文主义者乃是原始积累时期的资产阶级思想家。由此可见，文艺复兴这个名称是不确切的。恩格斯曾经指出："现代自然科学，和整个近代史一样，是从这样一个伟大的时代算起，这个时代，我们德国人由于当时我们所遭遇的民族不幸而称之为宗教改革，法国人称之为文艺复兴，而意大利人则称之为五百年代，但这些名称没有一个能把这个时代充分地表达出来。"①

人文主义者在反对封建统治的斗争中起过重大的历史进步作用。作为封建制度最重要的支柱，天主教会一直利用宗教迷信思想和禁欲主义思想来欺骗人民群众，要他们安分守己，听

① 恩格斯：《自然辩证法》。《马克思恩格斯全集》第20卷，第360页。人民出版社1971年版。

天由命，对封建阶级的奴役和剥削不加反抗，以求上帝赐福，让他们死后进入天堂，获得所谓的永生幸福。人文主义者则力图打碎封建教会加在人们头上的这些精神枷锁，赞美人的智慧和力量，肯定人的价值和尊严，提倡理性和科学知识，鼓励人们追求现世的幸福生活和个性自由。凡此种种，无一不是针对封建阶级的思想意识提出的严重挑战。

值得注意的是，人文主义者把“人”和神对立起来，以“人性”反对“神性”；但是他们所说的人，并不是具体的人，而是一种抽象的概念。马克思说：“人的本质并不是单个人所固有的抽象物，实际上，它是一切社会关系的总和。”① 人文主义者所说的人，其实就是资产阶级。马克思和恩格斯还指出：“每一个企图代替旧统治阶级的地位的新阶级，就是为了达到自己的目的而不得不把自己的利益说成是社会全体成员的共同利益，抽象地讲，就是赋予自己的思想以普通性的形式，把它们描绘成唯一合理的、有普遍意义的思想。”② 人文主义者也正是这样宣扬他们的资产阶级思想的。当然，在他们的思想意识中，也存在着不少自相矛盾的东西。例如，他们一方面以改造人类社会为己任，提倡所谓人类的崇高品质；另一方面却又赞赏资产阶级个人主义和利己主义的思想行为。有些人文主义者还保持着封建贵族的特性，把自己和劳苦大众隔离开来。一般地说，人文主义者是同情劳苦大众的苦难生活的。他们不仅反对封建统治阶级，而且也揭露和批判资产阶级的自私自利和掠夺行为。

---

① 马克思：《关于费尔巴哈的提纲》。《马克思恩格斯全集》第 3 卷，第 5 页。人民出版社 1960 年版。

② 马克思、恩格斯：《德意志意识形态》。《马克思恩格斯全集》第 3 卷，第 54页。人民出版社 1960 年版。

为了消灭封建纷争的混乱局面，使自己的祖国统一和强盛起来，人文主义者是主张王权政治的。他们所理想的国王，是所谓的开明君主，而不是封建暴君。恩格斯在论述象乱麻一团的欧洲后期封建社会时指出："在这种普遍的混乱状态中，王权是进步的因素，这一点是十分清楚的。王权在混乱中代表着秩序，代表着正在形成的民族〔Nation〕而与分裂成叛乱的各附庸国的状态对抗。在封建主义表层下形成着的一切革命因素都倾向王权，正象王权倾向它们一样。"① 人文主义者的这种政治主张以及他们注重研究祖国的历史，以自己的民族语言代替拉丁语进行创作等等，都反映了他们的资产阶级爱国主义的思想情感。

人文主义者从事古代希腊罗马的文化遗产的研究工作和翻译工作是不遗余力的。这些赋有世俗性质的文化遗产对于他们反对中世纪封建教会文化并创造资产阶级文化具有重大的意义。在文艺复兴运动的推动下，西欧各国的文学艺术都得到不同程度的发展，而愈是把古代希腊罗马的文学艺术传统同自己的民族文学艺术传统与现实生活紧密地结合在一起的国家，就愈益取得重大成就，这一历史事实在戏剧方面也完全看得出来。

西欧各国的文艺复兴运动，在开展的时间上有先有后，就其广度和深度而言，也是各不相同的。意大利在文艺复兴运动中是走在最前面的；但是它还不是一个统一的国家，封建势力比较强大，过境贸易又因地理条件失去其重要性而衰落下去，在工商业方面无力和其他的一些西欧国家竞争。结果，到了十

① 恩格斯：《论封建制度的瓦解和民族国家的产生》。《马克思恩格斯全集》第 21 卷，第 453 页。人民出版社 1965 年版。

六世纪，资本主义不仅没有得到进一步的发展，反而陷入严重的危机之中。从此以后，这个国家丧失了它的先进地位，并被西班牙、法国和奥地利先后宰割了三百余年。外国侵略者和国内的封建贵族紧紧地勾结在一起，制造混乱，肆意掠夺，把意大利变成国内外统治者的战场。广大的人民群众对此忍无可忍，到处掀起抗暴运动；资产阶级却对国内外的统治者表示屈从，甚至力图把自己变成贵族。在这种情况下，意大利的文艺复兴运动虽然历时很久，却难于得到充分开展，到了十六世纪下半期便宣告结束了。

意大利的人文主义文化在十四、十五世纪就比较发达，十六世纪上半期是它发展的后期阶段。在封建教会日益加强的压力之下，这种文化越来越显出它的贵族性质和脱离人民群众的倾向。大多数具有人文主义思想的文学家和艺术家，不是以自己的作品去投合封建贵族的趣味，便是把自己局限在古代文学艺术的故纸堆里，不去接触现实生活中的重大问题。尽管如此，意大利毕竟是欧洲文艺复兴的发祥地，它在人文主义文化方面仍然取得了许多重要成就，并且出现了前所未见的艺术繁荣，对于其他欧洲国家的影响是不可磨灭的。

西欧其他国家的文艺复兴运动来得比较晚。西班牙和英国的文艺复兴运动是从十六世纪初开始的。和意大利不一样，西班牙和英国这时已完成了各自的统一过程。但是这两个国家的历史发展情况却又是很不一样的。

西班牙的民族统一是和西班牙人民反抗摩尔人的统治的斗争分不开的。这是一次长时期的艰苦斗争。在这场斗争中，西班牙人民更加锻炼了他们勇敢顽强和爱国主义的精神；国王和封建天主教会则把王权思想、宗教思想同爱国主义思想结合起

来进行宣传，因此也加强了他们的统治地位。在国家统一以前，国王依靠人民群众的力量，首先是农民群众的力量，战胜了封建贵族，统一以后却抛弃了人民群众，同封建教会狼狈为奸，实行君主专制，并反过来利用封建贵族的力量镇压人民群众的抗暴斗争。君主专制对内的残酷统治和对外的扩张政策，引起了连绵不断的战争，大大地影响了西班牙的历史发展进程。

西班牙的君主专制有着自己的特点。在这种制度下，许多封建贵族的特权仍被保留，资产阶级的利益遭到破坏，广大的农民和市民则处于极端贫困的境地。马克思指出："西班牙的君主专制同欧洲的一般君主专制只有纯粹表面上的相似，其实，它应该列入亚洲的政体。西班牙和土耳其一样，仍旧是一堆共有一个挂名君主的治理不善的共和国。"① 在西班牙，"贵族政治虽趋于衰落，却保持自己的最恶劣的特权，而城市虽已丧失自己的中世纪的权力，却没有得到现代城市所具有的意义。"② 西班牙君主专制的反动的封建性质是十分鲜明的。

十五世纪末和十六世纪初，西班牙由于地理发现而获致经济高涨，但这是没有基础的。封建统治阶级醉心于殖民掠夺和向外扩张，对于发展国民经济毫无兴趣。相反地，他们维护落后的封建生产方式，对于尚在萌芽状态的资本主义经济则加以压制和摧残。因此，到了十六世纪中叶，西班牙的经济状况就迅速地衰落下去，政治危机也日益加深。迨至十七世纪初，封建天主教的反动势力凌驾一切之上，君主专制政治终于完全破产了。

在封建势力比较强大而资产阶级的力量又非常软弱的历史

①② 马克思：《革命的西班牙》。《马克思恩格斯全集》第10卷，第462页。人民出版社1962年版。

条件下，西班牙的文艺复兴运动未能获得充分的发展，人文主义的文化越来越带有贵族性质，文学艺术的发展也不可避免地受到阻碍；但是以塞万提斯为代表作家的小说方面和以维加为代表作家的戏剧方面却取得了卓越的成就。他们都是享有世界声誉的人文主义作家。

在十七世纪封建天主教加强统治的历史时期，西班牙的文学艺术就一天天衰落下去了。这时文学艺术的主要特征是脱离人民群众和现实生活，掩盖社会矛盾和阶级斗争，华而不实，为反动的天主教作宣传。这是和文艺复兴时期现实主义的文学艺术大不相同的。

英国的文艺复兴运动是紧跟着英国的王权政治的盛衰而兴起和衰落的。就其开展的深度和广度而言，它是欧洲其他国家的文艺复兴运动所望尘莫及的。十五世纪的英国，继英法百年战争之后，又发生了三十年战争(1455—1485)，即蔷薇战争，其结果，旧的封建贵族互相残杀殆尽，开始了英国王权政治的鼎盛时期。恩格斯指出："英国终于停止了它在法国的唐·吉诃德式的会使它继续流血的侵略战争；封建贵族在蔷薇战争中寻找补偿，也得到了更多的东西：他们互相毁灭了，都铎王朝登上了王位，权力之大超过了以前和以后的所有王朝。"①

都铎王朝在资产阶级和劳动人民的支持下战胜了封建贵族，也为资本主义的发展创造了有利条件。在这种情况下，贵族阶级转而从事资本主义的工商业。这些人被称为新贵族。这是和西班牙很不相同的地方。恩格斯指出："对英国幸运的是，旧的封建诸侯已经在蔷薇战争中自相残杀殆尽。他们的继承人，虽

---

① 恩格斯：《论封建制度的瓦解和民族国家的产生》。《马克思恩格斯全集》第21卷，第458页。人民出版社1965年版。

然大部分是这些家族的后裔，但是离开嫡系已经很远，正在形成一个崭新的集团，他们的习惯和倾向，与其说是封建的，倒不如说是资产阶级的。"[1] 在都铎王朝的最后一个国王伊丽莎白女王的统治时期，英国的资本主义的工商业和文化教育事业都获得空前的发展。到一五八八年战胜西班牙的无敌舰队从而使英国成为西欧的头等海上强国这一段时间里，英国的王权政治也达到了它的顶峰。与此同时，英国资产阶级的力量日益强大起来，他们越来越不满意王权制度，因为它不能完全满足资本主义继续向前发展的要求，于是反抗女王的呼声越来越高，王权政治的危机在她一六〇三年去世以前就已显得相当严重了。她的王位继承人与资产阶级所控制的国会之间的斗争愈演愈烈，王权政治很快也就走向反动了。

英国资本主义的发展给广大的劳动人民特别是农民群众带来了深重的灾难。进行资本主义原始积累的圈地运动剥夺了大批农民的土地，迫使他们离乡弃井，到处流浪，而政府又以血腥的法律来对待这些流离失所的难民。托马斯·莫尔在他的《乌托邦》里写道："于是，贪得无厌的人，自己家乡的真正的瘟疫，囊括几千英亩土地，用篱笆或栅栏圈围起来，或者通过暴力和不正当的手段迫使所有者不得不出卖一切。不择手段地迫使他们迁移——这些贫穷朴实的不幸者！……当他们游荡到不名一钱的时候，除了偷盗以致被依法绞死以外，除了行乞以外，还能做什么呢？而他们去行乞，就会被当做流浪者，以游手好闲，无所事事的罪名被投入监狱，虽然他们努力找工作，但没

---

① 恩格斯：《〈社会主义从空想到科学的发展〉英文版导言》。《马克思恩格斯全集》第22卷，第350页。人民出版社1965年版。

有人愿给他们工作做。"① 马克思论述原始积累时曾经引用过这段话，并且指出："这种剥夺的历史在不同的国家带有不同的色彩，按不同的顺序、在不同的历史时代通过不同的阶段。只有在英国，它才具有典型的形式，因此我们拿英国作例子。"② 英国资本主义原始积累的无数事实证明：对劳动人民的一切生产资料和旧封建制度给予他们的一切生存保障的剥夺的历史，"是用血和火的文字载入人类编年史的。"③ 这种情况对于英国人文主义者的思想发展也具有重要意义。他们在反封建的同时，对于资产阶级贪婪掠夺和残酷无情的思想行为表示莫大的愤怒。

在文艺复兴运动中，英国产生了大批的人文主义者，他们对于英国民族文化的建立作出了重大的贡献。他们都是学识渊博的思想家，教育家和哲学家，有些人还是很好的作家。托马斯·莫尔就是个突出的例子。他是欧洲空想的社会主义的创始人之一。他的《乌托邦》是第一部描绘空想的社会主义社会的哲学论著，也是一部重要的文学作品。后来的英国哲学家培根，也是著名的散文作家。马克思和恩格斯指出："唯物主义在它的第一个创始人培根那里，还在朴素的形式下包含着全面发展的萌芽。物质带着诗意的感性光辉对人的全身心发出微笑。但是，用格言形式表述出来的学说本身却反而还充满了神学的不彻底性。"④ 托马斯·莫尔和培根对于英国文艺复兴时期的文

---

① 转引自《马克思恩格斯全集》第23卷，第804页。人民出版社1972年版。

② 马克思：《资本论》。《马克思恩格斯全集》第23卷，第784页。人民出版社1972年版。

③ 马克思：《资本论》。《马克思恩格斯全集》第23卷，第783页。人民出版社1972年版。

④ 马克思、恩格斯：《神圣家族》。《马克思恩格斯全集》第2卷，第163页。人民出版社1957年版。

学家和艺术家的思想影响是十分重大的。

英国文艺复兴时期的文学艺术，特别是戏剧，在大批文学家和艺术家的努力之下，取得了卓越的成就。他们一方面把自己的创作实践和人民群众的现实生活紧密地联系起来，另一方面钻研古代和当时欧洲各国首先是意大利的文学艺术成果，钻研自己的民族和民间的文学艺术传统，以便从中吸取有益的东西。工作是大量的，也作得非常出色，富有成效。

在戏剧艺术方面，总的说来，西欧各国文艺复兴时期所出现的情况各不相同，或不完全一样。法国和德国的戏剧不曾获得多大发展，因此它们的情况略而不讲了。应该提到的是，德国曾经产生一个著名的戏剧家汉斯·萨克斯（1494—1576），他写过大量的各种样式的戏剧，其所表现的主要艺术特征是寓讽刺于戏谑，富有德国人民的幽默感和反对封建教会的战斗精神。可惜在四分五裂的德国，封建教会实行野蛮统治，汉斯的艺术传统长期地被遗忘了。

文艺复兴时期的戏剧艺术在西欧戏剧史上占有重要地位。它是从它与中世纪封建教会的戏剧文化所进行的斗争中成长和发展起来的。这种戏剧也有两个不同的方面：一方面是以民主为基础的大众戏剧；另一方面是带有贵族性质的人文主义戏剧。前一种戏剧采取民族的人民大众的艺术形式，反映了人民大众的生活和斗争，表达了他们的思想感情；后一种戏剧则是脱离现实生活和忽视民族传统的，它所强调表现的是贵族的人文主义者的心情和趣味。在这两种戏剧之间存在着各种矛盾和斗争，前一种戏剧所取得的成就和地位则不是后一种戏剧所可比拟的。

第二节 意大利戏剧

一 戏剧的发展与创作

在文艺复兴运动的影响之下，十六世纪意大利的戏剧有了一定程度的发展。人文主义戏剧排除了陈腐的宗教戏剧。但是一般说来，这些人文主义戏剧也是没有什么生命力的。它们缺乏现实生活内容，缺乏深刻的社会意义和鲜明的民族特性，有着反民主的思想倾向，追求所谓的高尚体裁，充满学究气味。

意大利的人文主义剧作家对于古代戏剧的钻研是很努力的。根据罗马戏剧的样式，他们先后建立了自己的喜剧和悲剧。喜剧具有一定的生活内容，主要是表现个人主义的享乐生活；悲剧则缺乏重大的时代主题。有些人文主义剧作家也曾企图采用古代题材，表现当代的社会生活和阶级斗争，创造具有现实主义特征的新型戏剧，把戏剧事业推向前进。事实证明，这一点并没有作到。妨碍戏剧发展的原因是多方面的，下列三种最为重要：

首先，当十六世纪初意大利的戏剧开始有了发展的时候，意大利的经济、政治以及社会生活等各方面正在走下坡路，这种情况后来由于外族侵入更加恶化了。而剧作家们对于意大利人民和民族的利益又采取漠不关心的态度，不愿意研究和反映现实社会的重大问题，以致他们的作品缺乏现实主义的创作内容；其次，当时意大利的戏剧理论家不仅要求遵守古代戏剧的创作传统，而且从古代戏剧理论中引伸出许多清规戒律，以致大大地限制了创作自由；第三，意大利的经济和政治的分散性

使各个地方的社会文化彼此隔离，并陷入停滞不前的状态，戏剧活动既缺乏群众基础，又没有形成中心地区。

关于古代戏剧理论的研究，很早就被意大利的人文主义者提到日程上来了。到了十六世纪中叶，这一方面便形成一个议论纷纭的复杂局面，其中以斯卡利格和卡斯特维特罗的地位最为重要。这些诗人非常详细地阐述了古代的戏剧理论，卡斯特维特罗则首次提出了“地点一致”的论点，因而三一律的创作法则在理论上开始被确定下来。他们对于十七世纪古典主义的形成有着直接的影响。

意大利文艺复兴时期的戏剧家固然有很多的缺点，但是他们给欧洲各国传播了古代的戏剧知识和人文主义思想，在欧洲戏剧发展史上占有不可忽视的地位。自第一个比较著名的戏剧家阿里阿斯托（1474—1533）以后，意大利的喜剧创作便朝着两个不同的方向发展：一方面是表现个人主义和享乐思想的作品，它们在十六世纪意大利的喜剧中占绝大多数；另一方面则是具有现实主义和社会讽刺因素的创作，其代表作家是马基阿维里（1469—1527）和阿莱廷诺（1492—1556）。

马基阿维里是十六世纪意大利著名的政治家和作家。他的最有代表意义的剧作是《曼陀罗花》（1520）。意大利资产阶级进步阶层的思想意识和一般所谓马基阿维里式的阴谋权术的种种特征都在这个剧本里得到反映。这部喜剧的成就，首先在于它摆脱了古代喜剧的束缚，在真实生活的描绘中，带有极其尖锐的暴露性质和讽刺意义。有一个青年人，名叫卡里马科，因倾慕老而富有的尼西亚的年轻貌美的妻子罗克丽吉亚，不辞辛苦地前来求爱，最后通过一个寄生者的帮助，终于获得了她的爱情。原来尼西亚认为妻子不能生育，延请大夫医治，于是卡

里马科便冒充一名大夫，为她开了一付导致生育的药方（曼陀罗花），并且警告尼西亚说，第一次和她同床的人将一定死于药性，因此尼西亚必须找一个为他权充丈夫的人。就是运用这种欺骗手段，卡里马科终于获得与罗克丽吉亚发生关系的机会。

在作品里，马基阿维里首先揭露了宗教道德的虚伪性。罗克丽吉亚对于丈夫本来是忠实的，只因一个教会人士和曲解耶稣基督的母亲进行劝诱，她才开始欺骗丈夫。作者认为，教会人士是狡猾的，教堂不是什么道德圣地，而是人类罪恶的根源。在教会的控制下，人们就会失去良知，社会就不可能得到健康的发展，政治就不可能有自由，民族就没有统一的希望。

其次，马基阿维里对于资产阶级的金钱世界也进行了讽刺。尼西亚以财富作为标准，衡量自己的成就，其实他不过是一个老而无用的蠢才。在马基阿维里看来，资产阶级的家庭关系，并不是建立在真实的感情之上，而是一种买卖式的结合，应该遭到人们的诅咒。

马基阿维里对于卡里马科的爱情是表示同情和支持的，我们从此可以看到当时一般喜剧所表现的个人主义和享乐主义的特色。这部作品虽然具有现实主义倾向和讽刺力量，它毕竟缺乏重大的带有普遍意义的社会生活内容。

十六世纪意大利的喜剧没有得到多大发展。就是马基阿维里这样的一些作家，也不曾完全突破古代喜剧的框子。他们的作品，或则脱离现实生活，或则停留在社会生活的表面，而现实主义的思想内容和讽刺意义又往往被个人主义和享乐主义的东西所冲淡，因此除了《曼陀罗花》一剧外，其他的喜剧创作就很少受到后人的重视。

象意大利的喜剧一样，意大利的悲剧也没有多少较好的作

品。意大利的第一部同时也是最有名的一部悲剧是《索佛尼斯巴》(1515)。它是人文主义者和贵族诗人特里西诺(1478—1550)写的，题材取自罗马历史。女主人公索佛尼斯巴是迦太基人，原来和王子马辛尼沙订过婚，后来又被父亲嫁给了西法克斯国王。这个国王在战争中被俘，马辛尼沙乃和索佛尼斯巴结婚，以便不让她被囚往罗马。她的去留引起了罗马人的热烈争辩，结果还是决定将她作为俘虏带回罗马，马辛尼沙无力改变决议，她就只好自尽了。

这个悲剧赋有爱国主义的主题，但它缺乏深刻的悲剧冲突，同时也表现出贵族阶级的思想感情。就创作方法而言，《索佛尼斯巴》是接近古代希腊悲剧的。它不分幕，有合唱队、报信人和心腹者，并符合三一律的要求。

特里西诺是古代希腊悲剧的崇拜者。他采用希腊悲剧的创作方法较之其他意大利的悲剧家更为严谨，对于意大利的悲剧创作影响很大。特里西诺还是欧洲第一个采用无韵诗创作悲剧的诗人，这种悲剧语言不仅在意大利得到很大的发展，而且也被其他国家的戏剧家所采用。

在特里西诺以后，十六世纪意大利还出现过两种性质不同的悲剧：一种是所谓流血的悲剧，或者称作塞内加式的悲剧，其中充满着阴森恐怖的气氛和流血复仇的行为。这是封建教会加强反动统治时期的产物；另一种是歌颂自由的市民精神的悲剧。阿莱廷诺的《贺拉西亚》(1546)便是一个例子。这个悲剧描写罗马的爱国者们为自己城市的权利而战斗的英勇行为，表现了早期文艺复兴的光辉传统。这种悲剧在当时意大利的历史条件下是不可能得到什么发展的。

在反动统治日益加强的年代里，意大利还产生过一种新型

戏剧——田园剧。这是意大利的特产，形成于早期的田园诗，盛行于十六世纪下半期的宫廷社会。这种戏剧乃是贵族阶级的消遣品，大都缺乏真实的生活内容，和人民群众没有什么联系。

田园剧的代表作家是生活在菲拉拉宫廷的著名诗人塔索（1544—1595）。他所写的一部田园剧《阿明塔》（1573）是很有名的。无论就思想内容或创作形式而言，这个剧本大大地超出了当时一般田园剧的水平。阿明塔是一个牧人，爱上了美丽的姑娘塞尔薇亚；但是她却不重视爱情。有一次，她受到一个好色之徒的威胁，在危急中被阿明塔救出来；然而她对于他的爱情仍旧无动于衷。阿明塔在失望之余，遂图自杀，幸被救。塞尔薇亚得知此事，很受感动，于是报之以爱情。结果他们两人获得了爱情的结合。

在这部作品里，塔索尽情地显示了爱情的力量，对于现世生活特别是纯朴的农村，也作了热情的赞美。这是早期人文主义的传统。但是作品缺乏农村生活特征，它所描写的爱情故事也没有超出宫廷贵族的趣味。在反动统治时期，塔索不满意宫廷社会的黑暗生活，也无法改变这种状况。因此剧本里弥漫着一股悲剧气氛。如果说塔索的作品还保存着一些人文主义的思想感情，那么这种思想感情在后来的田园剧中就逐渐消失了。

田园剧最适宜于宫廷舞台上演。它以美丽动人的诗的形式写成，演出时配有优雅的音乐、华丽的服装和精致的布景。这种戏剧对于后来欧洲的歌剧有很大的影响。

十六世纪意大利的喜剧、悲剧和田园剧，大都是脱离人民群众和民间传统而供少数人欣赏的东西；只有即兴喜剧才是来

自民间而为人民群众所喜闻乐见的戏剧。这种戏剧之所以称为即兴喜剧，是因为它没有写下来的剧本，演员只是根据一个剧情大纲，临时自出心裁地编造台词，进行即兴表演。演这种戏，除了扮演青年男女爱人的演员以外，其他的演员都戴面具，因此它又被称为假面喜剧。

关于即兴喜剧的起源，其说不一，各有各的片面性。应该说，它是在早期意大利的民间戏剧的基础上发展起来的，在发展的过程中也广泛地吸收了古代和民间戏剧的诸种因素；至于究竟何时底于形成则很难确定。十六世纪初，即兴喜剧已经在意大利许多地方出现，到了这一世纪的中叶便达到了高度的发展。

产生即兴喜剧的社会原因是很清楚的。它是当时意大利的民主力量用来反抗封建教会的一种艺术武器，其中包含着尖锐的社会讽刺和强烈的民主意识。在封建教会对戏剧实行严厉控制的年代里，采用这种形式的戏剧来揭露和批判封建主义的黑暗统治，可以避开当局的检查和干涉，这是一种最巧妙的斗争方法。另外，上演即兴喜剧的团体，是由一些作旅行演出的职业演员组成的，既没有自己的剧院，也没有自己的作家，这种戏剧也适合他们的要求。这种戏剧显示了演员在艺术创造上的独立性以及他们的艺术修养和艺术才华；但是很明显，它一般说来是没有而且也不可能有多少文学成分的。

即兴喜剧的人物是定型的。演员大都只扮演一种定型人物。在这些人物当中，仆人形象最能吸引观众。他们本来就不只一个，越到后来越多，性格也不大一样。他们通常被分为两种类型：一种人比较呆笨，没有多大作为；另一种人则非常机智，敢于同各种不良现象作斗争，而且往往是整个戏剧动作的

动力，赋有高度的讽刺能力和乐观主义精神。

其他的一些定型人物，如潘塔龙、博士和军人，都是被讽刺的对象。潘塔龙是威尼斯的富商，悭吝好色，妄自尊大，实际上却很愚蠢。这个资产阶级的代表人物，在十六世纪下半期，变成即兴喜剧攻击的主要目标。博士来自古老的大学城波龙那，满口莫名其妙的拉丁语，头脑简单而又古怪，充满学究习气。这个人物不只代表一般的知识分子，同时也是暗指封建教会的。军人是一个好吹牛的人物，他被用来讽刺当时西班牙的侵略者和意大利国内的好战之徒。他喜欢夸耀自己的战功，目空一切，其实是个很不中用的滑稽角色。在年轻的男女情人身上，体现着一定的人文主义的先进思想；他们要求独立自主，尊重爱情，基本上超出了财富和等级偏见的局限。他们为爱情和友谊同愚蠢吝啬的老头子进行斗争，凭借仆人的帮助，战胜了对方。他们通晓各种文学艺术，打扮得漂漂亮亮，善于抒发自己的感情。

剧中人物既是定型，同时戴着刻板的面具，这就使得即兴喜剧在表现人物性格及其心理活动上受到很大的限制；但是无论如何，它总是力图反映现实生活的。它的现实主义倾向在人物性格的塑造上也获得各方面的表现。

在即兴喜剧里面，纯粹滑稽笑闹的东西当然是有的；不过这种东西只是在它的衰落时期才占主要地位。在繁荣时期，它是以社会讽刺为其主要特征的。从十六世纪中叶到十七世纪初，即兴喜剧曾经发挥很大的社会作用。为了更好地完成自己的任务，它有时甚至取消纯粹的滑稽表演。

即兴喜剧有对话，有独白，有哑剧场面，有时还夹杂着音乐、舞蹈，甚至杂技一类的东西。它的演出形式很简单，往往

只用一条幕布作为舞台背景，或者在幕布上用画面来表示戏剧动作发生的地方，不用换景。这种形式是完全适合于随地演出时所草建的舞台条件的。

象以往的民间艺人一样，即兴演员是没有社会地位的，生活非常艰苦，而且经常受到统治阶级的迫害。他们到处演出，全部道具和人马一辆车子就可以装完。虽然如此，在繁荣时期，即兴喜剧也产生过一些出色的演员，例如伊萨伯娜·安德列尼(1562—1604)就是一个很有学识的艺术家。她和她的丈夫弗·安德列尼(1548—1624)都有高度的文学修养，通晓许多国家的文字。他们的即兴表演在欧洲各国轰动一时。

即兴喜剧最大的贡献之一，就是提高了女演员的地位。早在中世纪，女演员就已经在舞台上出现，但远不如在即兴喜剧中那么常见。即兴喜剧的女演员享有和男演员同等的地位，有时还要高出一等。法国在莫里哀时代还有男演员扮演女角的现象，英国到王政复辟时期才有女演员。

随着反动统治的加强，即兴喜剧便逐渐丧失了它的进步意义，无聊的滑稽笑闹代替了尖锐的社会讽刺，许多演员走进了宫廷。为了迎合贵族阶级的趣味，他们埋没了自己的创造才能，卖弄一些小玩意，并且按照那些高贵观众的要求，事先编好台词，不再作即兴表演。到了十七世纪中叶，即兴喜剧就完全衰落下去了。

从成长到衰亡，即兴喜剧在意大利经历了几个世纪，而且在欧洲各国也很流行，特别为法国宫廷社会所赏识，对于许多剧作家和演员的艺术创造发生过影响。莫里哀从它里面吸收了不少的好东西。哥尔多尼原来就是即兴喜剧的作家。

二 剧场艺术

文艺复兴时期意大利的剧场建筑艺术在欧洲剧场史上占有重要地位。这不仅在于它走在当时欧洲各国的剧场建筑艺术前面，更重要的是它继承和发展了古代的剧场建筑艺术，对于欧洲各国的剧场建筑艺术有着重大的影响。

早在十五世纪末叶，许多意大利的宫廷就有着频繁的戏剧演出活动，在这里的大厅里出现了装潢精致的舞台，有金碧辉煌的布景和各式各样的服装和道具，画景也被应用了。这种舞台设计混合着罗马和中世纪舞台艺术的一些重要特征，后来意大利剧院的舞台设计是在这种舞台设计的基础上发展起来的。

意大利的剧场基本上是仿效罗马圆形剧场建筑的。根据罗马建筑家维特鲁维阿斯的建筑艺术原理，意大利的建筑家开始设计自己的剧场建筑和舞台，并且经过不断的钻研，使意大利的剧场建筑和舞台逐渐地得到改进。

在十六世纪意大利的建筑家当中，首先值得提到的是塞尔利奥，他所设计的悲剧和喜剧的两种舞台样式是比较重要的。它们都有两个构成部分：一部分是前台，为戏剧表演和进行行列式之用。另一部分是后台布景，在悲剧里饰王宫和庙宇，喜剧里饰城市里的广场和街道。按照古代圆形剧场的建筑形式，塞尔利奥还设计了观众厅、合唱队表演的地方以及特殊观众的席位。他的《建筑学》一书于一五四五年出版，是后来欧洲各国剧场建筑艺术的典范著作。

意大利现在还保存一座十六世纪八十年代建成的剧场，这对于研究当时意大利的剧场建筑很有帮助。这座剧场原来和罗马剧场颇相似，建筑家斯卡莫吉后来在舞台后部增加了远景，

观众从舞台正面和两旁的门里可以通过透视看到它。这是和塞尔利奥的设计不同的地方。但是演员不能在远景地区活动，因此他们演戏的地方就比较小了。在另一剧场的新的舞台设计中，斯卡莫吉又将舞台正中的墙壁向后推移，使原来的远景地区变成表演的地方，这就扩大了演员在舞台上活动的面积。对于这种设计，著名的英国建筑家英利哥·琼斯又作了进一步的发展，他把舞台上的墙壁和后面远景所占的地方都作为演员表演之用。这距离现代舞台的样式只有一步之差。

一六一九年，巴尔玛的法尔利斯剧场建成。这个剧场的舞台有了前台的框子和周围的墙壁，并运用前幕，而不再是个宽空的平台。以往演员表演的地方是在这个宽空的平台上，现在则在前台框子以内或前幕后面了。这个舞台和现代舞台大致相同，因而被称为第一座现代舞台。

舞台由宽变窄，由浅变深，这就和原来罗马半圆形的观众厅不协调，因为两旁的观众不能看到舞台框子里面的全景。因此，观众厅就必须作相应的调整，于是它便由半圆形改为马蹄形。这样一来，整个剧场的构造就比较完善了。十八、十九世纪的欧洲剧场大体上都是采取这种结构形式的。

关于舞台布景，意大利的艺术家们也是精心研究的。他们曾经运用一种三棱柱的布景方法，以便更好地利用后台空间，易于换景。这种方法是在三棱柱的每一面画着各种不同的布景，只要把三棱柱转动一次，便可以换一次景。三棱柱的布景一经和天幕结合起来，利用透视关系，一种统一的舞台布景就形成了。舞台布景在不断的改进之中，而画景是越来越重要了。塞尔利奥的舞台设计原系运用建筑物而不是采用画景，但在悲剧和喜剧的舞台设计里面，他也允许远景的末端减少建筑

物而代之以画景。画景不仅比建筑物的布景容易建立，同时比较经济，效果也不差，因此画景逐步地取代了建筑物的地位。这种画景从十七世纪开始便传到其他欧洲各国，一直流行到二十世纪。

为了能够容纳更多的观众，意大利的剧场还必须扩大它的面积，于是在十七世纪上半期，威尼斯首先出现了多层楼座和包厢的剧场。这种剧场建筑也是欧洲各国现代剧场建筑的蓝本。由此可见，意大利的剧场建筑和舞台艺术对于欧洲各国的影响是非常之大的；但是严格地说，十六、十七世纪意大利的剧场建筑和舞台，还不曾构成一个有机和谐的整体，许多装潢显得臃肿庞杂，表面上的豪华反而损害了真正的剧场艺术。这种情况也给欧洲各国的剧场艺术带来不良的影响。

第三节 西班牙戏剧

一 戏剧的发展

为了便于研究，本节包括十六、十七世纪的西班牙戏剧。十六世纪以前，西班牙的戏剧是被教会控制的。教会只允许上演宗教戏剧，对于世俗戏剧则加以迫害。教会屡次明令禁止僧侣们表演或观看世俗戏剧，国王菲力浦二世也曾禁止过世俗戏剧的演出。尽管如此，世俗戏剧在戏剧工作者的努力和人民群众的支持下，仍然得到了发展，而且随着文艺复兴运动的展开很快地繁荣起来。

文艺复兴时期西班牙的戏剧和意大利的戏剧很不相同，这首先在于西班牙是以大众戏剧占主导地位的，贵族戏剧相形之

下就没有多大力量。西班牙的人文主义剧作家勇敢地反对野蛮的封建统治：陈腐的宗教道德和贵族阶级的阶级偏见。他们不象意大利的剧作家那样模仿古代戏剧，并在创作上作茧自缚，不能从种种清规戒律中解放出来。他们也不象意大利的剧作家那样抛弃自己的民族民间传统，而是努力把它们继承下来，加以发扬光大。他们的戏剧创作具有高度的现实主义精神和鲜明的民族色彩，反映尖锐的社会矛盾和阶级斗争，歌颂西班牙人民的爱国思想和英雄气概，鼓舞人民群众走向战斗的生活和自由幸福的道路。这种戏剧同人民群众和现实生活紧紧相联，而不是书斋性质的文学作品。它采取灵活多样的形式，也不强调舞台布景的外在效果，大量地运用民间的富于诗意的响亮动人的语言则是它的重要特征之一。文艺复兴时期西班牙的大众戏剧和贵族戏剧之间所进行的激烈斗争，也是意大利所没有的。

十六、十七世纪西班牙戏剧的发展可以分为三个阶段。第一阶段系从十五世纪末到十六世纪中叶。这时中世纪的宗教戏剧仍甚流行；具有世俗倾向的戏剧在战乱年代受着天主教的迫害，不曾得到多大发展。在文艺复兴运动的影响之下，许多剧作家力图建立和发展世俗戏剧，往往利用宗教戏剧的外壳，表现尘世生活的欢乐，并加以赞美。这些作家并没有完全摆脱封建教会的思想影响和贵族阶级的艺术趣味。他们的戏剧结构也比较原始，有的还乐于模仿古代或意大利文艺复兴时期的戏剧；但是他们正在使创作接近现实生活，吸取民间艺术的优良传统，运用人民大众的语言。

此外，西班牙还有一种独特的戏剧“奥托”，几乎没有一个作家不写它。这种戏剧非常简短，以宣传天主教的教义为其目的。有的作品也在宗教题材的基础上，反映人文主义的思想感

情。“奥托”在十六世纪人文主义戏剧高涨的年代里，仍然占有相当重要的地位。到了十七世纪三十年代人文主义戏剧走向衰落的时候，它便大大地发展和繁荣起来。

西班牙戏剧发展的第二个阶段是从洛卜·德·鲁达(1510?—1565)的戏剧活动开始的。他被称为西班牙民族戏剧的奠基人。沿着他的戏剧创作道路，许多戏剧家在同封建教会的斗争中，使西班牙的戏剧艺术形成了高度繁荣的局面。在这一方面，西班牙的两位人文主义的戏剧家，塞万提斯和维迦，特别是后者，作出了卓越的贡献。文艺复兴时期是西班牙戏剧史上的黄金时代。这一成就是和他们两人的名字紧密地联系在一起的。

鲁达在西班牙戏剧史上的重要性不仅在于他为后来的剧作家开辟了新的创作道路，同时还在于他奠定了西班牙戏剧演出事业的基础。他既是作家，又是演员，并且领导着一个旅行剧团到处演戏，受到广大观众的欢迎，从而加强了许多戏剧工作者对于演出事业的兴趣和信心。在他的影响之下，西班牙各地相继组成了许多剧团。有些人不顾教会和政府的干涉，来到首都马德里，建立大众剧院，举行公开演出，为西班牙戏剧艺术的蓬勃发展作出了贡献。

在草创时期，西班牙的剧团及其演出情况是非常简陋的。他们上演的戏剧很简单，所有的服装和道具，一个行囊就可以装完。演出时，搭成一个草台，什么布景也不用，台上只是挂着一条毛毯子，形成后台的化装室，乐师们在里面唱着古老的民歌而没有乐器伴奏。鲁达就是在这样的条件下从事演剧活动的。

作为剧作家，鲁达的创作成绩是很可观的。他写过许多喜

剧和类似田园剧的对话，笑剧则是他的拿手好戏。他的创作具有以下的一些特征：大量地运用人民群众喜闻乐见的故事题材和生动活泼的民间语言，充满了人民的幽默和健康的诸趣，富于民族色彩、人文主义思想和现实主义精神。

鲁达最有名的一部笑剧是《橄榄》。一对农民夫妇刚刚种下一棵橄榄树，妻子高兴地想到将来可以收获果实，并且可以再种更多的橄榄树。她对女儿说，将来每篓果实应该卖两毛钱；但是她的丈夫却认为价格太高，于是互相争吵起来，双方都命令女儿服从自己的意见，否则就要打她。他们开始时只是作口头威胁，后来越吵越厉害，真正地打起孩子来了。他们的邻居被孩子的哭叫声惊动，劝他们不要为这种无意义的争执折磨孩子；但是他们仍旧各持己见，继续威胁自己的女儿。

象鲁达其他的笑剧一样，《橄榄》的故事情节很简单。从剧本里，我们可以看到真实的农民生活和质朴的农民性格。鲁达对于他的剧中人物完全没有嘲笑的意思；他只是企图通过他们的日常生活来反映他们的思想感情和生活愿望。这种戏剧实质上是宗教戏剧的对立物，也不同于当时已在西班牙开始流行的喜剧，而是人民群众最喜欢的一种创作体裁。

鲁达在笑剧方面所取得的成就，不在于它有多么深刻的思想内容和完美的创作形式，而在于它引导西班牙的剧作家摆脱宗教戏剧和外来戏剧的影响，努力发展自己的民族戏剧。须知，当时意大利的喜剧和田园剧都已流传到西班牙，许多作家虽然抛弃了宗教戏剧，但又走上模仿意大利戏剧的道路，有些属于古典主义的清规戒律妨碍着他们的艺术创造。无论是宗教戏剧也罢，意大利的戏剧也罢，都不适合时代的要求和人民的需要，鲁达必须同它们进行斗争，否则就无法创立西班牙自

己的新型戏剧。

消灭宗教戏剧和意大利戏剧的影响是一件复杂而艰巨的工作，它需要经过长期的斗争过程才能取得完全的胜利。鲁达本人也曾接受意大利戏剧的影响，创造过一些类似意大利喜剧和田园剧的作品。在国王菲力浦二世的支持下，在意大利已经开始出现的古典主义的创作法则曾经被用来反对由鲁达首先创立的大众戏剧，这些法则还得到塞万提斯的肯定，最后清算它们的任务是由以维迦为首的人文主义的大众戏剧家来完成的。

在戏剧发展的第二阶段，西班牙的戏剧已经走在欧洲各国戏剧的前面，对它们也产生了很大影响。这里值得一提的是意大利的即兴喜剧对于西班牙戏剧发展所产生的积极作用。十六世纪下半期，意大利的即兴喜剧已经在西班牙的舞台上同广大的观众见面，引起了他们浓厚的兴趣。无论在思想内容或创作形式方面，即兴喜剧的许多优点都为西班牙人文主义作家所吸取，这一点我们在维迦的作品里也可以看得出来。即兴喜剧也鼓舞和帮助了西班牙戏剧演出事业的开展。

塞万提斯和维迦是这一戏剧发展阶段最有代表意义的两位作家；但是塞万提斯的主要成就不在戏剧而在小说方面，对于这一时期西班牙戏剧贡献最大的是维迦。经过长期的努力和斗争，维迦创作了大量的戏剧，并且建立了自己的学派，在西班牙戏剧界居于领导地位。他是西班牙人文主义戏剧最完善的标志，文艺复兴时期的现实主义在他的戏剧创作中得到重大的发展。

维迦是著名的多产作家，同时也是具有多方面创作才能的作家。据说他写过一千八百部喜剧和四百部“奥托”。除此以外，他还写了许多诗篇和其他的作品。他的爱国主义的思想感

情在他的诗作中获得了最充分的反映。象莎士比亚在英国一样，维迦在西班牙不仅受到一般观众的爱戴，同时也拥有不少的特权阶级的观众，这就使得封建教会越来越感到不安。为了消除他的社会影响，他们从干涉他的戏剧创作进而对他实行人身攻击，并伙同宫廷贵族来扩大他们的戏剧地盘，鼓励和收买作家来和以维迦为首的人文主义作家相对抗，因而形成了以民主为基础的人文主义戏剧和富于宗教色彩的贵族戏剧之间的长期斗争。这一斗争在十六世纪和十七世纪之交显得特别突出。

维迦学派的作家为数甚多，他们的戏剧创作也不少；可是没有一个作家达到维迦那样高度的艺术水平。在他们当中，以卡斯特罗（1569—1631）、莫里纳（1580？—1648）和阿拉贡（1580？—1629）三人最为重要。这些作家为西班牙戏剧事业的繁荣尽了自己的力量，对于欧洲各国的作家也产生了一定的影响。卡斯特罗的英雄戏剧《熙德的青年时代》虽然和高乃依的《熙德》有所不同；但对于这部著名的法国古典主义悲剧的影响却是无庸置疑的。莫里纳的《塞维拉的骗子》曾经是许多作家吸取创作题材的对象，莫里哀利用它写成了自己的名剧《唐·璜》。阿拉贡最著名的一部戏剧是《不可靠的真实》，高乃依也曾将它改编成自己的喜剧《撒谎者》。这些作家的人文主义的思想深度及其反抗封建教会的立场的坚定性都赶不上维迦。特别是莫里纳，他越到后来就越显得软弱无力，人文主义思想危机在他的作品里已经显露出来。

西班牙戏剧发展的第二阶段截至十七世纪二十年代初为止。从此以后，直到十七世纪末叶，是它发展的第三阶段。在这一历史时期，西班牙的反动统治加强了，整个国家的命运掌握在天主教的手里，经济和政治陷于崩溃的状态，人文主义的

危机日益加深。这一时期的戏剧，一般说来，脱离了文艺复兴时期戏剧的优良传统，反人文主义和宗教迷信的思想内容占了上风。进步戏剧和反动戏剧之间的斗争仍在进行。有些作家力图沿着维迦的创作道路继续前进；可是在封建教会的残酷迫害之下，主客观的条件都不能使他们战胜强大的敌人。西班牙的戏剧已经从黄金时代走向没落了。

这一时期的代表作家是十七世纪西班牙最著名的诗人和戏剧家科尔德隆。他既是宫廷诗人，又是一个虔诚的天主教徒，在戏剧方面也具有广博的知识和不平凡的创作才华。继维迦之后，他领导着西班牙的戏剧界，其影响之大，则远远超出了西班牙的范围。他长期致力于宗教戏剧的创作，为天主教的反动思想作了有力的宣传。如果说，当科尔德隆有时还能写出一些接近人文主义戏剧的作品，那么，他所领导的那些同时代的作家，就连这一点也作不到了。

二　作家与作品

塞万提斯及其戏剧创作

提到塞万提斯，我们最容易联想到他的小说《唐吉诃德》；事实上，他也是一位戏剧家，写过不少的剧本，只是被保存下来的不多。如果说，《唐吉诃德》能够使他成为享有世界声誉的小说家；那么，他的戏剧创作《奴曼西亚》（1584）也足以为他取得卓越的戏剧家的地位。

塞万提斯（1547—1619）是一个贫苦的外科医生的儿子，年青的时候并不曾受到很好的教育，虽然他是个好学的人。他的

生活道路是艰难曲折的。一五七一年，他参加西土(西班牙、土耳其)战争，身负重伤，后来寄居意大利多年，在返国途中又被海盗劫持到阿尔及利亚，度过了几年的囚禁生活，好不容易重新回到祖国的怀抱。长期的各种环境的生活实践，扩大了他的生活视野，提高了他的思想意识，给他提供了丰富的创作题材。

作为人文主义思想家，塞万提斯在他的戏剧创作中首先表现了高度的爱国主义的思想感情，《奴曼西亚》就是这一方面最好的例证。在这个剧本里，作者一开始就揭露出罗马统治者的侵略野心；但是伟大的奴曼西亚的人民，并没有被侵略者的武力吓倒，相反地，他们沉着而坚定地为自由独立而战斗，誓死保卫自己的城市，为祖国争取最大的光荣。在罗马侵略者围攻之下，奴曼西亚变成一座孤城，充满了血腥气味，笼罩着饥饿与死亡。这个城市的英雄人民，宁愿与城池共存亡，决不作罗马的奴隶，因而最后烧掉了城市、毁灭了自己的生命。

这是一部壮烈的悲剧，其中有许多可歌可泣的场面。在危急之中，人们表示“不自由，毋宁死”，大家齐声高呼:“奴曼西亚自由!”甚至连小孩子也知道自由的可贵和奴隶生活的可悲。当罗马人入城时，一个小英雄竟在城墙上发表一篇动人的爱国主义的演说，然后跳城自尽，为的是不作敌人的俘虏。奴曼西亚的人民既知道仇恨敌人，也知道爱护自己的同胞。为了抢救一个饿得要死的妇女，两个男子闯入敌人军营去为她窃取面包，以致一人丧命，另一人身负重伤。这类动人的事例是很多的。

就军队的数量而言，奴曼西亚是处在敌众我寡的形势之下；但塞万提斯着重描绘了这样的一种实际情况：罗马军队不过是一群乌合之众，不知道为什么打仗，而只是在军事领袖的

强力控制下进行盲目的战斗。奴曼西亚的人民则不同。他们万众一心，同仇敌忾，深知反抗侵略战争的伟大意义。在他们的英雄行为中，西班牙人民抗击侵略者的传统精神获得了充分的体现。毫无疑义，这部悲剧在西班牙人民的历史上，发挥了重大的爱国主义的教育作用。

《奴曼西亚》和文艺复兴时期意大利的悲剧很不一样。它虽然也有一些古典主义的创作特征，但它不是书斋性质的悲剧。它的高度的爱国主义的思想感情，它的现实主义精神和民族特色，都不是意大利的悲剧所能企及的。《奴曼西亚》还接受了中世纪道德剧的创作传统，创造了一些寓意性质的人物，但他们和道德剧中的人物也不相同。塞万提斯创造的这些人物，象征着西班牙人民的集体力量，表现了他们的爱国主义的思想感情，也赋有鲜明的个性。悲剧英雄不是个别人物，而是西班牙的全体人民。这种表现方法是有其独创性的。

除了《奴曼西亚》以外，塞万提斯的"幕间剧"也是很出色的。这是他踏着鲁达的创作道路所写的一些非常有趣的短剧，其中以《审判离婚案件的法官》和《萨拉曼加仙洞》等最感动人。在这些充满笑闹的作品里，塞万提斯也不曾忽视现实生活的反映和人物性格的刻画。他的作品都具有一定的社会教育意义。

塞万提斯不仅是小说家和戏剧家，同时也是一位优秀的诗人。他具有丰富的创作经验，对于文艺理论工作也很注意。他的文艺理论散见在他的一些创作当中。在《唐吉诃德》里面，他提出了戏剧的创作原则和戏剧的作用问题。他认为，"喜剧的主要原则是模仿真实"，而不能"破坏真实"，"违反历史"，并重申了西塞禄的意见："喜剧应该是一种人生的镜鉴，风俗的范型，和真理的假象"。他所说的喜剧其实就是戏剧。而"观众看了一

本有艺术有结构的戏剧以后，对于诙谐的部分会觉得有趣，对于严肃的部分会觉得有益，对于情节会觉得惊奇，对于情理会得到进步，又因见了欺诈而自知儆戒，见到好榜样而更加贤明，对恶德知道疾恶，对美德知道爱慕。”① 这就是塞万提斯所要求的好的戏剧及其发挥的作用。在这里，他表现了古典主义的艺术倾向，同时主张审查上演剧目，其目的是为了澄清当时西班牙戏剧创作方面的混乱现象，提高它的艺术水平，而决不是以此来剥夺剧作家的创作自由。

维迦及其戏剧创作

洛卜·德·维迦（1562—1635）是欧洲文艺复兴时期最重要的戏剧家之一。在他的一生中，充满着种种冒险事迹，既有欢乐，也有痛苦。他的父亲是个金子商人，死得很早，留给他的是贫穷。他小时受过很好的击剑、舞蹈、音乐和文学的训练，后来经过曲折的道路完成了大学教育。一五八七年，他同一个剧院经理发生纠纷，并给他以无情的嘲弄，因而被控入狱，流放在外，度过了一段艰苦生涯。一五八八年，他住在法伦西亚，经常从事戏剧创作活动，后来参加了西班牙的无敌舰队，险些儿在战争中丧失生命。经过几个月的漂泊航行，他重新回到法伦西亚定居下来，为当地的剧院写作。一六一〇年，他迁居马德里，并在教会担任工作，但这并没有影响他的社会活动和戏剧活动。他始终是一位热爱生活和勤于创作的人文主义作家。

---

① 塞万提斯：《唐吉诃德》上册，第48章，傅东华译。

维迦所处的时代是一个使他伤心的时代。反动的天主教会和封建贵族残酷地统治着西班牙，使广大的人民群众丧失了一切希望。在这个国家，正如维迦所说的那样，富人受到神圣的崇拜，穷人则处于孤立无援的地位，而法律则是压迫人民的工具。维迦是当时西班牙统治集团的眼中钉，经常遭到迫害，他的创作被列为"禁书"；然而在人民群众当中，他却享有崇高的声誉，他的作品受到广大的读者和观众的热烈欢迎。在他死的时候，他们默然致哀，参加出殡仪式，使得西班牙政府和天主教会也不得不对他表示敬意。他被誉为"自然的奇迹"。

作为人文主义作家，维迦赋有强烈地反对封建贵族和同情人民群众的思想感情。他的创作有着鲜明的民主倾向和民族特征。通过西班牙的历史题材，特别是十五世纪西班牙民族统一运动高涨时期的历史事件，他在作品里提出自己的政治主张：建立在民主基础上的君主政治。在他看来，国家应该由一个理想的国王治理，以便消灭封建割据的局面，使国家获得真正的统一；但人民是整个政权的基础，国王必须保护他们的权利，改善他们的生活，实现他们的要求和愿望。这种政治理想是和当时西班牙的现实情况相矛盾的，维迦曾经为实现他的这一理想而进行长期的斗争。

维迦的创作道路是漫长的；他的戏剧创作兴趣也是多方面的。意大利文艺复兴时期的喜剧和田园剧对他产生过影响，但他的这类作品也表现了自己的独特性。所谓"斗篷与剑"的戏剧是维迦最心爱的戏剧创作样式，其中充满了轻松愉快和诡计多端的生活情景，同时反映了各种社会问题，批判了封建贵族的阶级偏见和伦理道德观念。在一系列的历史剧中，维迦以严肃的戏剧气氛代替了轻松愉快的情调，既不着重表现爱情以及因

此而产生的嫉妒或阴谋诡计，也没有象“奥托”里面所表现的那种宗教热情，而是通过历史题材，反映当时严重的社会矛盾和阶级斗争，尤其是农民和封建贵族之间的矛盾和斗争。

关于农民生活和农民暴动的事件构成了维迦最重要的戏剧主题。单纯质朴和勤劳勇敢的农民在他的许多作品中占有极其重要的地位。他们或者是鄙视封建统治阶级，或者是同统治阶级进行激烈的斗争。在《国王，最伟大的法官》（1620—1623）里面，农民桑丘请求他的封建领主允许他结婚；可是这个荒淫无耻的主人却爱上了他的未婚妻，并且把他赶走。他不得已去请求国王帮助，希望把自己的未婚妻从封建领主的手中夺回来。因为不服从国王的命令，不肯放还桑丘的未婚妻，这个封建领主终于被国王治罪，桑丘夫妇得以团圆。这个剧本已经表现农民反抗封建阶级的活动；但还没有达到暴动的程度，表现农民暴动最有力的作品是《羊泉村》（1609—1613）。

《羊泉村》的题材主要取自一四七六年西班牙的一次农民暴动的历史事件。羊泉这个地方被一个封建领主统治着；他可以任意蹂躏农民。当他抓到一个叫作劳伦霞的妇女而被她的爱人弗隆多梭赶走以后，他又派人去抓另一个妇女。农民们为这个妇女请愿，没有结果，他们的代表反而被殴打一顿。封建领主并未从此停止他的罪恶活动，后来又将劳伦霞和弗隆多梭抓去，并侮辱了她，殴打了她的父亲，还想吊死她的爱人。羊泉的农民忍无可忍，终于打死了这个恶棍。为此，国王斐尔南多派来了追查凶手的法官。在他严刑拷问的时候，农民们异口同声地回答：凶手是羊泉的全体农民。这就迫使法官不得不停止用刑，国王也只好承认农民们的勇敢，除了免于审讯以外，还给他们的安全以特殊保护。

围绕着反封建的主题，这部作品不仅表现了西班牙人民团结一致的斗争精神和不屈不挠的英雄气概，同时也歌颂了君主政治。斐尔南多显然是维迦所理想的人民群众的保护人。这种理想的国王在维迦其他的历史剧里也可以看到。

维迦对于国王的这种表现，基本上是符合历史事实的。当时在农民和封建主的斗争中，国王是比较能够照顾农民的利益的，因为他必须依靠他们消灭封建阶级的力量。维迦在这种历史现实的基础上，突出了国王的进步性，从而肯定了他的君主政治的理想；但是维迦歌颂的是他所理想的国王，对于暴君他则是加以鞭挞的。

象一般的人文主义戏剧家一样，维迦也很欢喜表现青年男女之间的爱情问题。在维迦看来，爱情是人类的一种伟大的感情，它可以把人们提高到各种社会偏见、首先是贵族阶级的阶级偏见之上，使人们获得和谐和幸福的生活，并鼓励人们同社会上的黑暗现象进行斗争。在他的“斗篷与剑”的戏剧里，爱情问题经常占着首要地位，而有关其他的问题则是围绕着爱情主题被揭发出来的。这类作品有时不免穿插一些纯属游戏性质的东西；但这并不影响它们的富有教益的思想内容。

《狗占马槽》(1613——1615)是维迦最有代表性的“斗篷与剑”的戏剧之一。这里面有着复杂而精巧的戏剧结构、生动有力的情节和优美动听的诗的语言，也包含着深刻的社会讽刺和心理描绘。它主要是表现爱情和传统的荣誉观念之间的冲突。贵妇人德安娜必须在身份相等的人们中间选择自己的丈夫；可是贵族阶级又是那样华而不实，使她感到厌恶，因此她企图摆脱传统的陈腐不堪的生活准则，从新的环境去寻找爱情和幸福。看来要作到这一点还很困难，因为她显然缺乏足够的勇气和决

心。她本来对自己的私人秘书苏多罗产生了爱情，只是因为他的社会地位卑微，她不敢把这秘密的感情倾吐出来，经常摇摆在爱情和荣誉之间，感到非常痛苦。幸亏一个足智多谋的仆人及时为苏多罗编造出贵族家谱，德安娜才得以消除爱情中的障碍。这是对于贵族阶级的一种尖刻讽刺。

在这一类作品里面，往往有所谓的“丑角”出现，他们突出地体现着维迦的民主思想。上面提到的那个编造贵族家谱的仆人就是这一类人物中的一个典型。维迦反对对古代或外国戏剧作没有出息的模仿，也不接受任何戏剧教条的约束。他曾经说：当他写喜剧的时候，就把那些戏剧教条锁起来，把普劳图斯和泰伦斯从他的创作室里驱逐出去，以免他们对他叫嚷。然而维迦决不象他的反对者们所说的那样，是个不学无术和粗制滥造的作家。正相反，他是具有高度艺术修养和独创性的作家，很了解古代戏剧和意大利文艺复兴时期的戏剧，并且从中吸取了许多有价值的东西。他的那些“丑角”，是在西班牙的笑剧、罗马喜剧和意大利即兴喜剧中这一类型人物的基础上加以提高并赋予现实生活特征而创造成功的。维迦的仆人形象是多种多样的、活生生的，具有积极意义的生活力量，是他的喜剧活力的重要因素。

如果说，《狗占马槽》主要是批判阻碍爱情结合的贵族阶级的荣誉观念，那么，他的另一名剧《马德里的矿泉水》（1606—1612）则是赞扬为爱情同封建统治所展开的斗争。和贵妇人德安娜不一样，《马德里的矿泉水》中的贝丽莎是个勇于克服困难的人物。她巧妙地摆脱家庭束缚去和她的爱人结了婚。

维迦的“斗篷与剑”的戏剧很多，在他的全部戏剧创作中占有重要地位。这类戏剧实际上就是风俗喜剧。它们大都一开始

就以生动有力的戏剧动作激动人心，然后以其发展的连续性维持观众的兴趣，直到剧本结束。尽管有的戏剧结构比较松弛，故事情节近于荒诞，人物性格也缺少深度，可是那一个接着一个的紧张而多变化的戏剧场面却有着巨大的艺术魅力，它把作品的不足之处掩盖了。维迦的创作技巧是十分高超的。

维迦的戏剧完全不是书斋性质的创作。它在西班牙文艺复兴时期的戏剧演出事业中占有特殊重要的地位。他有大量的戏剧创作，也有自己的戏剧理论。他的戏剧理论没有空泛的学究式的内容，而是他自己的创作实践的具体总结。

在《今日新的编剧艺术》(1609)一文中，维迦首先要求戏剧应该合乎广大群众的要求和趣味，打破各种陈旧的创作法则。他肯定古代戏剧理论中的模仿说以及悲剧和喜剧所表现的对象有所不同；但是和古典主义的理论家相反，他主张悲剧和喜剧的因素在一个剧本里可以并存，而不能截然分开，因为现实生活中的情况就是这样，反映这种情况的戏剧也是美丽的，它能够给人们以快感。三一律的创作法则也是维迦所不能完全接受的。他只要求戏剧动作的一致性，既不要表现离开主要情节的东西，也不要省去足以破坏作品的完整性的东西，而不到最后一景，不应该把戏剧情节的结子解开，因为观众知道了结果，不等戏演完就会离开剧场。维迦认为，剧本应该分成三幕，运用散文语言，而语言还应该多样化，必须符合戏剧情节、环境和人物身份的要求，不能让登场人物讲些自相矛盾的话。关于喜剧创作，维迦还特别提出了一些论点。最重要的是，他要求喜剧反映现实生活，应该享有更大的创作自由，而不应接受任何清规戒律的约束。

科尔德隆及其戏剧创作

科尔德隆(1600—1681)出身于贵族家庭，受过大学教育，在文学艺术方面的修养很高。青年时代，他曾一度从军，远征意大利和荷兰等地。一六二九年，他从国外回来，从事戏剧创作，不久便领导宫廷演出活动。一六三六年，他获得骑士头衔，后来还参加过镇压卡达罗尼亚的暴乱(1640—1642)。从此以后，他进入教会工作，致力于宗教戏剧的写作，一直到死为止。

由于笃信天主教，科尔德隆的宗教戏剧和哲学戏剧具有极其浓厚的封建教会性质，远远离开了人文主义的进步思想。在这些戏剧当中，《人生若梦》(1631—32)是一部最著名和最有代表性的作品。波兰国王巴西略斯曾经得到一个预言：他的儿子生性不驯，必将成为一个暴君。因此国王将王子从小幽禁在一座荒山野外的碉堡里。有一天，他用麻醉剂使王子不省人事，接回王宫，考查他的性格已否变好。王子醒了过来，行动仍旧凶横，于是国王又令人将他麻醉，送回碉堡。王子不了解其中秘密，以为是在梦里去过王宫，从此感到人生不过是一场幻梦，应该克制自己的情欲，厌弃世俗的尊荣。后来当起义的人们将他从碉堡中解放出来奉为国王的时候，他并不感谢他们，反而斥责他们是叛徒，对他那被臣民遗弃的父亲实行忏悔，表示不愿意夺取他的王位。这部哲学戏剧充分表达了科尔德隆的天主教的禁欲主义和宗教忏悔的思想。

在科尔德隆的全部戏剧中，有三分之二是宗教戏剧，《十字架的信仰》(1633)和《创造奇迹的魔术师》(1637)乃是其中的

两部名作。这类戏剧，主要是表现人们的罪恶行为，阐述天主教救世之道；但是我们不能从此得出结论说，科尔德隆完全是一个反动的天主教作家。除了宗教戏剧和哲学戏剧以外，科尔德隆还写过许多“斗篷与剑”的戏剧，其成就有时可与维迦并驾齐驱。不仅如此，科尔德隆也曾步维迦的后尘，以巨大的社会问题为主题，创造出一部著名的反封建的戏剧——《扎拉美亚的长老》(1640—1644)。

《扎拉美亚的长老》所表现的是封建贵族的罪恶行为及其结果。和维迦的《羊泉村》相比较，这个剧本当然有所逊色；但是它仍不失为一部有力动人的作品。在扎拉美亚有一个贵族军官，他不仅强奸了当地长老的女儿，同时对于她的父亲横加侮辱，因而长老不得不同他展开斗争，结果把他抓住。国王得到这个消息，便亲自前来交涉，要长老释放他的军官。当国王发现长老违反他的意旨把军官杀掉时，由于钦佩他的勇敢，没有将他治罪，反而任命他为终身长老。在剧本里，科尔德隆表示了对于封建贵族的憎恨，对于平民反抗贵族压迫的同情。

在“斗篷与剑”的戏剧里面，科尔德隆有时也接触到比较重要的社会问题，进行相当尖锐的讽刺，并且象维迦一样，创造出生动有趣的故事情节和轻松活泼的喜剧气氛。《隐居的夫人》(1629)就是他的这类戏剧中的著名之作。在这个剧本里，有一个名叫安哲娜的青年寡妇和她的两个兄弟住在一起。为了维护她的贞操和他们的荣誉，这两兄弟对她严加看管，不许她公开露面。有一次，她溜出去观赏游戏，不料遭到她的一个兄弟的追逐。不得已，她求救于一个名叫唐曼略尔的陌生人，并在他和她的兄弟决斗时逃走了。她的另一兄弟来到，阻止了这场决斗，并请曼略尔住在他的家，因为曼略尔是他的朋友。恰

好这位客人住在安哲娜隔壁，她便在他外出时去到他的房间里，留下了一些神秘的示意物，于是引起了怀疑和争论，后来他们愉快地结合了。

科尔德隆的另一种戏剧——"荣誉的戏剧"，也是颇负盛名的。这类戏剧系表现传统的贵族阶级的荣誉观念；《他的荣誉的医生》（1635）可以说是这一方面的代表作品。剧本写的是唐古提哀如何杀死他的妻子曼西娅的故事。曼西娅原来和王子莫利克彼此相爱，只因莫利克从军出外，她便遵照父亲的意旨和唐古提哀结婚，不久莫利克归来，仍然前去追求她，被拒绝。但是他坚持要去见她，因此引起了她的丈夫的怀疑，以为她对他不忠实，用放血器将其血液放干致死。国王得知此事，未加追究，反而表示原谅，让他重新结婚。很明显，科尔德隆是想通过这个故事来维护贵族社会的风俗习惯和道德原则，同时也暴露了贵族阶级丑恶的思想行为。

就创作方法而言，科尔德隆有自己的艺术特征。他的戏剧结构比维迦完整，剧情的发展条理井然，人物性格虽然不够深刻，但很鲜明。在龚果主义的影响之下，科尔德隆非常重视藻饰的文体，有时显得过于夸张，华而不实。在所有的作品里面，包括《扎拉美亚的长老》在内，科尔德隆不曾创造象维迦所表现的那种有力动人的群众场面，因为在他的心目中，人民群众毕竟是没有地位的。

三 剧场艺术

象欧洲其他的地方一样，中世纪西班牙的戏剧演出活动主要是在教会内部举行的。在封建天主教的统治之下，西班牙的

民间演出活动受到极大的限制。经过长期的斗争，宗教戏剧逐渐地世俗化了，民间戏剧获得一定程度的发展，它的演出活动在农村中广泛地流行起来。

早在十五世纪末叶，西班牙已经产生了职业演员；他们对于西班牙戏剧事业的繁荣起了直接的推动作用。到了十六世纪上半期，西班牙的演剧之风是如此之盛，职业剧团几乎遍及全国。这些剧团既没有固定的演出场所，也不可能待在一个地方演戏。它们只能到处奔走，展开巡回演出活动。

当然，马德里是西班牙政治经济和文化的中心，各方面的条件都比较好，外地剧团都希望到这里来演戏；可是首都的限制非常严格，到这里来演戏，首先得争取市政当局的许可，然后还要经得起兄弟会的刁难和剥削，因为首都的演出权利为兄弟会所垄断，如果不能满足它的要求，是不可能在这里演出的。

兄弟会的演出工作是很频繁的。它接纳和组织各个剧团，租用一些适合演出的院落，举行公演。这种演出的场所，得名为庭院剧场。后来的公共剧院，便是从这种剧场发展起来的。

庭院剧场是露天剧场，舞台设在院落的一端，上空用一张油布遮蔽阳光，前台的两侧备有座位，供少数观众之用，大部分观众则站在院子中间看戏，下雨时只好停止演出。舞台对面设有包厢，妇女被规定在这里看戏，以便和男子分开。舞台面很浅，也不甚高，和观众席没有一定的界限。舞台上不用布景，如果戏剧动作发生的地点有变化，可以从台词里说出来，或者由某种标志直接告诉观众。在舞台上，有参加演出的乐队和舞蹈人员，又有特权阶级的观众坐着看戏，而且剧场的范围不大，观众很多，什么人都有，因此舞台上下都显得杂乱，难于保持安静。

公共剧场开放的时间是从中午到傍晚。观众们临时购买门票，按照规定的进口处入场，男子不得到妇女看戏的地方去。教会禁止僧侣看戏，把剧场说成是不圣洁的场所。妇女也一度被禁止看戏，后因权门显贵的反对，禁令才被取消。

在鲁达从事戏剧活动的时候，剧作家、导演和演员是不作专业区分的。鲁达本人就是三者兼备的人才。一个剧团的经理或领导人，如果不是重要的剧作家，便是重要的演员。鲁达也是当时的一位著名的剧团经理。导演当时并没有组织，规定导演必须参加组织才能执行业务是较晚的事情。加入剧团时演员必须是已经结婚的人，他们夫妇应该在一起工作。

演出时的情况是相当复杂的。在戏剧上演之前，首先演唱一次流行的民歌，伴之以吉他。然后有一个与戏剧无关的开场白，向观众致意。接着又举行一次舞蹈表演，有歌唱和乐器伴奏。在戏剧正式开演以后，幕与幕之间还有一个幕间剧的表演。这就是说，在一个分成三幕的喜剧演出时，要上演两个幕间剧。通常在喜剧演毕之后，还要加演一个笑剧，其中也有音乐和舞蹈。全部演出是以一次戴面具的芭蕾舞的表演告结束的。

西班牙是有着极为丰富的民间传奇、歌谣、音乐和舞蹈的。这些东西被大量地吸收到戏剧艺术中来，因而演员就必须具备这些方面的知识，掌握表演技巧，以便满足观众的艺术欣赏。文艺复兴时期西班牙的表演艺术是有高度的发展的，这特别表现在各种动作表情和台词朗诵方面。无论是演员、导演或剧作家，对于表演艺术，都曾给予很大的注意，并从实践中总结成功的经验而加以推广。塞万提斯和维迦等人对演员的要求都是非常严格的。塞万提斯认为，戏剧是通过演员的表演来发挥它的社会教育作用的。因此，演员必须努力学习。在

参加实际工作以前，必须接受严格的考试，以求适合表演艺术的要求。他指出，演员应该赋有合适的外表和嗓音以及记忆和朗诵的能力，根据年龄和精神状态表现人物性格，不可矫揉造作，故弄虚假。此外，学习技巧知识，积累舞台经验，运用自己最容易掌握的表现方法，特别是重视台词表达人物心理的作用等等，都是塞万提斯对演员的要求。维迦特别强调的是表演艺术的真实性。他认为，演员对于剧中人物的各种情感必须有所体验，否则就不可能把它们表现出来。

戏剧演出的外在形式是比较简单的；有许多情况必须凭借观众的想象才能够明了。为了使观众容易了解所演的戏，以便收到更好的演出效果，也有许多明确的舞台规定，如登场人物必须穿着同自己的社会地位和职业相适应的服装，从外地来的人穿旅行服装，在晚间着晚装，同情人幽会时则穿着漂亮的衣服，戴着插羽毛的帽子，外罩斗篷佩着剑等等。

十六世纪西班牙的演出事业，特别是在马德里，由于公共剧院的建立，一时呈现出一片繁荣景象；但是教会对于戏剧的迫害也随着这种形势加紧起来。到了本世纪末和下一世纪初，教会和许多保守分子不仅大肆攻击剧院，并且直接要求政府禁止演戏。他们的目的并没有达到；剧院却因此受到更多的限制，如不让妇女充当演员，女角只能由男孩扮演，剧本和演出必须接受审查等等。在封建天主教加强反动统治的情况下，剧院在一六四一和一六六五年曾经两度被封闭，整个西班牙的戏剧演出活动从此更加减少了。

第四节 英国戏剧

一 戏剧的发展

英国文艺复兴时期的戏剧曾经获得高度的发展。它在英国戏剧史上留下了最光辉的篇章。这一时期的戏剧有三个不同的发展阶段：第一，从十五世纪末到十六世纪七十年代是中世纪戏剧逐渐衰亡和人文主义戏剧逐渐成长的时期；第二，从十六世纪八十年代到一六一六年是人文主义戏剧的鼎盛时期；第三，从一六一六年以后到一六四二年是人文主义戏剧走向衰落的时期。

十六世纪上半期，在文艺复兴运动的影响之下，英国人文主义作家力图利用戏剧这一有力的工具来传播他们的人文主义思想，因而他们不断地进行探索和研究，希望能够创造自己的新型戏剧，用以代替过时的中世纪的戏剧。在这一方面，托马斯·莫尔曾经起过很大的作用。他以先进的人文主义思想影响作家，同时还积极支持和鼓励作家从事建立人文主义戏剧的创作活动。英国早期的人文主义剧作家约翰·赫伍德(1500?—1580?)便是莫尔的战友和学生。

英国人文主义戏剧的确立是经过了半个世纪的孕育和发展过程的。在开始的时候，人文主义作家常常运用中世纪的道德剧和幕间剧的形式，表达新的思想内容，这就为人文主义戏剧开辟了道路。这两种戏剧，特别是幕间剧，在英国非常流行；赫伍德就是一位出色的幕间剧大师。

在赫伍德的幕间剧当中，《四P》是一部比较著名的作品。

这个剧本的名称系从四个剧中人物的名字而来。这些人物是从事四种不同职业的人：香客、牧师、走江湖的卖药者和商人。他们各人相信自己的本领可以赛过别人。香客说，他曾朝拜许多圣地，获得了神灵的赐福；牧师认为他的廉价赦罪符远远超过香客所下的工夫；走江湖的卖药者宣称人们的灵魂进入天堂，必须仰仗他的草药；商人则表示他有许多商品，它们是现实生活中所不能缺少的东西。为了胜过别人，他们进一步发挥各自的欺骗伎俩，并且接受商人的建议，举行一次荒唐的谎言比赛。赫伍德在这里面对教会展开了有力的讽刺；教会人士和宗教道德的尊严被他挖苦得一钱不值。赫伍德的作品相当多，其中有着广泛的社会讽刺，体现了人文主义思想和民主精神。

社会不断地向前推进，创作内容逐渐地丰富起来。象幕间剧或道德剧这种简单的戏剧形式，不可能适应新的创作内容，作家们不得不努力向外国学习，以便探求创造新型戏剧的途径。结果意大利文艺复兴时期的戏剧首先被介绍到英国来，对于英国人文主义戏剧的形成产生了重大的影响。这无论就思想内容或创作方法而言都一样。英国人文主义作家不仅向意大利学习，同时还追溯到古代希腊罗马去了。

古代的戏剧知识首先在英国大学里得到广泛的传播，人文主义的学者们对它表示热烈欢迎。他们专心一致地研究古代的悲剧和喜剧，并将它们翻译过来，举行演出，有的人还根据古代的戏剧题材，进行仿作。英国的第一部喜剧是当时一位热爱戏剧的教师尤达尔(1505?—1556)所写的《拉尔夫·劳埃斯特·道埃斯特》(1550)；它显然是模仿普劳图斯的《好吹牛的军人》而来的。主人公拉尔夫是一个好吹牛的人，企图利用一个戏谑者的帮助，向一个有钱的寡妇求婚；殊不知她已同一个商人订了

婚，对这个愚蠢的求婚者报之以厌恶之情。在失望之余，拉尔夫竟实行武力报复，结果却被对方击败，狼狈不堪。最后商人从外归来，得知这场争吵的底细，未加计较，反而和拉尔夫结为朋友，请他共进晚餐。作品的现实意义在于它通过拉尔夫和寡妇之间的冲突，表现了封建贵族和资产阶级之间的斗争；新兴力量战胜了旧有的势力。

英国第一部悲剧是托马斯·塞克维尔和托马斯·诺尔顿合写的《高布达克》（1562）。这个悲剧系取材于中世纪的英国历史。国王高布达克将国家分给他的两个儿子，哥哥不为弟弟所容，终被杀害。为了替她心爱的长子复仇，皇后乃将次子杀掉，于是引起了人民群众的干预，国王和皇后一并被处以死刑。这一场王室的内讧，使得整个国家动乱不定，封建贵族便想乘机夺取政权。这是一部政治悲剧，作者们的君主专制的政治观点获得了鲜明的反映。他们对于国家的内乱表示痛心疾首，既不满意人民群众干预国事，也反对封建贵族分裂国家。

就创作方法而言，《高布达克》是接近塞内加的悲剧的。但是它没有遵守三一律的创作法则，没有鬼魂出现，没有把杀戮的动作表现在舞台上，同时还在每一幕的前面插入一个哑剧场面。悲剧所运用的无韵诗的语言，是后来英国文艺复兴时期的悲剧所广泛采用的语言形式。

在文艺复兴时期，英国不仅产生了许多剧作家，同时也产生了一些文艺理论家。这些文艺理论家阐述并发挥了古代文艺理论的美学原则，用以指导当时的文艺创作；但他们的文艺观点，在英国戏剧界并不曾获得广泛的支持。在这些文艺理论家当中，锡德尼(1554—1586)占有特殊重要地位。他在《为诗一辩》(1579 或 1580)中提出了一系列文艺理论问题，如文艺的本

质问题，它的社会作用问题，它的创作方法和技巧等等，这里面所表明的古典主义的艺术倾向是很清楚的。他在戏剧艺术方面所提倡的悲剧与喜剧的等级区分和三一律的创作法则等等，大多数的剧作家是没有接受的。他们首先是向自己的民族民间的戏剧艺术传统学习，同时也注意研究古代的戏剧艺术经验，并把这两者结合起来，作为他们创造现实主义戏剧艺术的借鉴。

在戏剧发展的第一阶段，人文主义的剧作家为英国戏剧的发展开辟了广阔的前景。到了十六世纪八十年代，英国便出现了一批职业作家，于是英国戏剧的繁荣局面开始显现出来。在这些新的一代作家当中，以所谓"大学才子"们最有代表意义。英国文艺复兴时期也有宫廷戏剧和大众戏剧之分；这两种戏剧都在他们当中拥有最为出色的代表人物。这些作家的思想意识以及他们所采用的创作题材和创作方法各不相同，或者说不完全一样，但是他们在各个方面，在不同的程度上，都给莎士比亚以显著的影响，为他的戏剧创作铺平了道路。

英国宫廷戏剧的代表作家是约翰·利里(1554?—1606)。这位宫廷诗人兼剧作家和小说家毕业于牛津大学，长期服务于伊丽莎白宫廷，他所创造的幽菲文体是很有名的。剧本《卡姆帕斯斐》、《萨福与法翁》、《安狄米翁》、《月亮里面的女人》和《迈达斯王》等，都是他的重要作品。他的戏剧创作大都取材于历史或神话，表现所谓高尚的情感；不过他所设置的情景都在英国，剧中人物也有其现实意义，而且伊丽莎白女王在寓意中被搬上舞台而受到殷勤的歌颂。利里的许多喜剧都是专为女王而作并在宫廷上演的。

利里的喜剧是以美化生活、宣扬禁欲主义、以幻想代替现

实和崇尚雕琢见称的。他有时也进行社会政治讽刺，《迈达斯王》就是一个例子。他所运用的现实主义和浪漫主义因素相结合的戏剧情节、丰富而优美的戏剧语言、生动活泼的诙谐幽默以及大量民间的抒情诗歌，无一不影响莎士比亚的戏剧艺术。

大众戏剧的代表作家有基德（1558—1594）、格林（1558—1592）和马娄（1564—1593）等人。

基德是个穷家子弟，不曾上过大学。由于赋有戏剧创作才能，他也被认为是"大学才子"之一。他的作品没有署名，使后人难以确认。在莎士比亚以前，他写过一部悲剧《哈姆莱特》，已经失传。肯定是他写的一部悲剧《西班牙的悲剧》，是我们研究他的戏剧创作的唯一资料。这是一部所谓的复仇悲剧，或塞内加式的悲剧，其中表现的是宫廷社会灭绝人性的阴谋诡计和残酷的报复行为。悲剧取材于西班牙，也反映了一定的现实生活。

无论在思想深度或人物性格的刻画方面，《西班牙的悲剧》都不能和莎士比亚的《哈姆莱特》相比拟；但它们有许多相似的地方。《西班牙的悲剧》也有鬼魂登场，有"戏中戏"，有谋杀行为和复仇的流血斗争，有装疯卖傻的活动等等。在探寻杀人犯和为子复仇的过程中，西班牙的老元帅也表现有诸如怀疑、犹豫、懊悔等一系列的思想活动。毫无疑义，基德的悲剧对于莎士比亚的创作有着直接的影响。

格林是莎士比亚以前仅次于马娄的一位剧作家。在短短的生命中，他除了创作一些剧本如《僧人培根与僧人班格》、《詹姆士四世》和《威克斐的农场看守者》以外，还写有诗、小说和散文。《威克斐的农场看守者》是格林最有力量的一部剧作；主人公乔治·格林是一个倔强的人民英雄形象和勇于反抗贵族阶级的人物。

格林提倡民主自由和科学知识。他的建立在民主基础之上的君主政治观点以及憎恨封建割据的思想感情，在他的戏剧创作中都得到深刻的反映。如果说，现实主义和浪漫主义因素相结合的创作方法是一般人文主义作家的一个共同的创作特征，那么这种方法在格林的作品里就表现得比较突出了。他珍视民间艺术，极力摆脱古典主义创作法则的约束，强调戏剧结构的多样性和复杂性以及巧妙地运用轻松愉快的喜剧场面和人民的幽默与智慧等等，都给莎士比亚树立了良好的榜样。

对于莎士比亚影响最大的当然是马娄。这位被称为英国文艺复兴时期暴风雨般的天才作家，写下的作品不多，不到三十岁就被人杀害了；但他是英国这一时期仅次于莎士比亚的悲剧诗人。英国的悲剧艺术在他手里已经达到完全成熟的地步。无论在思想意识或创作方法上，他都为莎士比亚的悲剧创作奠定了深厚的基础。

马娄是“大学才子”中最激进的人文主义思想家。他的自由思想和无神论的主张曾经引起英国统治阶级的仇恨。他的死很可能与此有关。这种谋杀事件在当时一点也不稀奇。在文艺事业方面，伊丽莎白女王表面上采取鼓励政策，并充当作家和剧团的保护人，与此同时则实行严厉控制，不容许他们暴露重大的现实社会问题，特别是关于政治和宗教方面的问题。但是作家们仍然巧妙地利用古代或外国的创作题材，把现实社会生活中的许多重大问题搬上了舞台。他们勇敢地同统治阶级，特别是同代表日益得势的资产阶级利益的清教徒，展开了长时期的艰苦斗争，从而为英国文艺复兴时期的戏剧艺术取得了辉煌的成就。

如果说，那些“大学才子”，尤其是马娄，是英国文艺复兴时期现实主义戏剧艺术的开路先锋，那么莎士比亚则是这种戏

剧艺术的最有代表性的作家。前者已经把古代和外国的戏剧艺术经验和自己的民族民间的戏剧艺术传统有机地结合在一起，创造了丰富多采的现实主义的戏剧；后者则遵循这一光辉的创作道路继续前进，并以自己所取得的更高成就影响着同时代的其他作家，使英国文艺复兴时期的戏剧艺术走在当时欧洲各国的最前列。

莎士比亚是当时英国戏剧界最有威望的领导人物。无论在创作方面或者是演出活动方面，他都作出了卓越的贡献。生活在他的周围并在戏剧艺术上也作出一定成绩的作家是很多的。其中最著名的有乔治·皮尔（1558—1596）、乔治·契卜曼（1560？—1634）、托马斯·德克（1572？—1632）、本·琼生（1575—1637）、福莱契尔（1579—1625）、威布斯特（1580—1625）、博芒特（1584—1616）和约翰·佛德（1586？—1639？）等人。在这一群作家当中，本·琼生占有最重要的地位。自从莎士比亚死后，他便成了英国戏剧界的领导人。

莎士比亚不但是戏剧家，也是出色的诗人。作为剧作家，他拥有最广泛的观众和崇拜者。但是当时的一般文人学者却是对他抱着轻视或敌视态度的。就是在他周围的作家当中，由于创作观点不一致，也不是所有的人都毫无保留地支持他。这里面主要是存在着文艺复兴时期的现实主义和已经开始出现的古典主义之间的争端。现实主义在英国戏剧界一直占着优势；但是本·琼生在理论上却是倾向古典主义的，因而对于莎士比亚的现实主义也有所责难，虽然他也非常推崇莎士比亚，称他为"时代的灵魂"。

这一时期英国戏剧界的重大问题不在于理论上的争执，本·琼生本人的创作实践往往是和他的理论不一致的，他是一

位优秀的现实主义作家。英国戏剧界的重大问题在于清教徒对戏剧艺术的敌视，他们曾经捏造种种借口来反对戏剧创作和演出活动。这里面有许多原因，主要是因为戏剧不利于资产阶级的剥削和掠夺行为。清教徒迫害戏剧的活动，随着他们的力量的壮大及其同王权之间的斗争的加剧而变本加厉，这就严重地妨碍了戏剧艺术的进一步发展。

莎士比亚死后，以本·琼生为首的戏剧家们继续进行创作和演出活动；但本·琼生的重要创作阶段已经结束，其他的人也没有取得多大成就，人文主义的戏剧已经是接近尾声了。这是戏剧发展的第三阶段，其主要特征是脱离了人文主义的民主倾向，加强了贵族阶级的思想意识和享乐生活的表现，并以离奇复杂的故事情节吸引观众，而不重视戏剧应有的社会教育作用。

戏剧日益变成宫廷贵族的消遣品，他们为它消耗了国家的大量财富，因而不能不遭到清教徒的强烈反对。清教徒把这一斗争活动同推翻王权统治和夺取政权的斗争活动结合起来进行，使反对戏剧的活动在十七世纪三十年代形成了一个新的高潮。等到资产阶级革命开始以后，即一六四二年，国会便明令禁止戏剧演出了。从一六四八年起，所有的剧院被拆毁。如果戏剧演出被发现，演员要受刑事处分，观众也得被罚以现金。这种迫害活动要到一六六〇年王政复辟以后才宣告结束。

二　作家与作品

马娄及其戏剧创作

克里斯托弗·马娄(1564—1593)是一个皮匠的儿子，比莎

士比亚大两个月，死时二十九岁。和莎士比亚不一样，他是一个大学生，于一五八七年取得剑桥大学的硕士学位。离开学校以后，他便投身于伦敦戏剧界，从事专业的戏剧活动，为大众剧院写戏，名盛一时。

马娄在学生时代便开始了他的创作活动。他的第一部悲剧《帖木耳大帝》分为两部：第一部就是在他毕业的那一年上演的；第二年，即一五八八年，悲剧的第二部又告完成。从他的第一部悲剧上演到他的生命结束为止，其间不过六年的时光，他总共创作了六部悲剧和一首英雄诗，另外还有一个悲剧没有完成。除了《帖木耳大帝》以外，《浮士德博士的悲剧史》和《马耳他的犹太人》是他最重要的作品。

《帖木耳大帝》是表现主人公帖木儿的英雄业绩。他从一个牧羊人变成许多国王的征服者，并且希望统治全世界，因而从一个国家打到另一个国家，足迹所到之处，尽是他的臣民。他不仅占领了无法估量的疆土，同时还得到一位美丽的妻子。但不幸，心爱的人死了，留给他的三个儿子又不称心意，于是他开始忧郁起来。在不可遏制的愤怒之下，他竟烧毁妻子去世时所在的城市，然后带着她的尸体象战神一样向各地进军。这个不可一世的英雄人物最后也不免一死，可是临死时也没有放弃征服世界的野心，他嘱咐他的儿子们为完成父业而继续奋斗。

这是一部非常庞杂的英雄戏剧，从各方面体现出文艺复兴时期的时代精神和青年诗人的英雄气概。帖木耳是文艺复兴时期的"巨人"形象，不受任何封建意识的约束，满怀信心地南征北战，在那些已经被征服的国王面前大显威风，让他们感到他的神圣的威严。这个英雄人物也满怀对于妻子的热爱，因此他给予她的父亲（一个被俘的国王）以自由，并愿意将整个世界

献给她。这就难怪妻子一死，他就仿佛丧失了自己的灵魂，内心笼罩着一团黑暗，充满了失望和愤怒的感情。

悲剧有力地表达了马娄的民主意识和反对封建教会的思想，反映了他对于个人权力和个性解放的要求；然而资产阶级的个人主义在这里面也发展到了极端。

如果说，《帖木耳大帝》是表现追求权力的野心，那么，《浮士德博士的悲剧史》则是表现追求科学的欲望。悲剧英雄浮士德曾经闭门研究学问三十年，精通各方面的知识；可是这些知识对于他的现实生活和理想，对于人类社会，都没有什么用处，这就使他感到苦恼和失望，不得不放弃对于这些知识的追求，转向魔术的研究。其结果，他公然能够使用魔术把魔鬼靡菲斯特召唤出来。为了满足他的欲望，他不惜同魔鬼订下契约，出卖自己的灵魂，以换取魔鬼的帮助。这样一来，他立即解决了他的一切疑难，要什么就有什么，能够遨游世界，愚弄德意志的皇帝和诸侯，痛打罗马教皇的耳光。最后契约期满被魔鬼带走的时候，他还得到他所渴慕的美人海伦。

在浮士德身上，马娄的无神论和追求科学的幻想得到了深刻的反映。但是这个英雄人物却是个典型的自我中心主义者。他用出卖灵魂的办法来满足个人欲望，又害怕因此付出的代价太高，于是处在一种自相矛盾和精神分裂的状态之中。

资产阶级的个人主义和利己主义在《马耳他的犹太人》里面有着进一步的表现，只是马娄对它采取了批判态度。土耳其人威胁着马耳他，犹太人巴拉巴斯为了保全自己的财产，竟让自己的女儿改信基督教，而当她真正信奉基督教之后，他又将她毒死了。巴拉巴斯由于自私自利所施展的阴谋诡计还不止于此。马耳他面临土耳其人的围攻，于是他又去帮助他们取得胜

利，因此他不仅没有丧失一点财产，反而得到马耳他的总督职位。由于敌视土耳其人的情绪并未因此而消除，巴拉巴斯最后又暗中准备一锅开水，企图谋害他们的军事领袖；不料掉到水锅里去的不是这个军事领袖，而是他自己。

这个剧本标志着马娄思想的新发展。在前两部戏剧里面，马娄力图打破封建教会的统治，提出了个性解放的要求；然而资产阶级的个人主义和利己主义逐渐使他感到不满，不能不反过来加以批判。巴拉巴斯是个典型的原始积累时期的资产阶级利己主义者。《马耳他的犹太人》对于莎士比亚的《威尼斯商人》有着显著的影响。

从马娄的悲剧创作中，我们可以看到，文艺复兴时期英国悲剧的主要特征都已被确定下来。它们突出地表现了英雄人物的坚强性格。这种性格在人文主义思想和封建主义的矛盾冲突中发挥了巨大的作用。它们既表现英雄人物的外在冲突，也表现他们的内心冲突。它们不接受古典主义创作法则的限制，有着极其复杂的故事情节，而戏剧的次要情节却能和主要情节紧密地结合起来。作为有力地表达悲剧的思想感情的一种语言形式，无韵诗体已经被广泛地运用了。

莎士比亚及其戏剧创作

这是一位受到马克思和恩格斯高度评价的戏剧诗人。他的创作非常丰富；可惜被保存下来的只有三十七个剧本（其中一部是与别人合写的）和一些诗作。由于缺乏传记材料，关于他的生平，后人知道的很少，这对于我们的研究工作是很不利的。

莎士比亚(1564—1616)生于一五六四年四月二十三日，死

于一六一六年四月二十三日，整整活了五十二岁。他的父亲是一个小镇上的杂货商人，也曾作过当地的议员和镇长。在幼年时代，莎士比亚在一个文法学校念书。因为父亲营业失利，家境困难，他很早就离开了学校，独立谋生。很显然，他的广博知识和创作才能都是后来从他的生活实践和创作实践中自学得来的。有些问题，如他何时离开学校，以后从事什么工作，什么时候从老家去伦敦以及到达伦敦之初又以什么职业为生等等，都是很难确定的。但是一五九二年初，剧作家格林曾经攻击他是以别人的艺术创造来美化自己的暴发户，这倒足以证明他这时已是引人注目的戏剧家了。

作为戏剧家，莎士比亚的主要成就在创作方面，他在表演艺术上没有得到多大发展。但是他在悲剧《哈姆莱特》中，却精辟地阐明了他的现实主义的表演艺术理论。他指出："……自有戏剧以来，它的目的始终是反映自然，显示善恶的本来面目，给它的时代看一看它自己演变发展的模型。……"这不只是说的表演艺术，而是一条现实主义的戏剧创作原则。莎士比亚就是根据这一原则从事当时英国流行的三种戏剧（悲剧、喜剧和历史剧）的创作的。他的这些作品广泛地反映了当时英国的社会生活，具有高度的思想性和艺术性。

莎士比亚的戏剧创作题材大都是从古代或外国的历史、神话、故事、传说中借用过来的。实际上，他改编这些题材的过程，乃是一个煞费苦心的再创造过程。经过他的修改、补充和加工，题材的本来面貌已大大地改变了。这是一种传统的创作方法，同时也可以避免当权者对作品的干涉。此外，他是为大众剧院写戏的，它需要经常换演新的剧目，改编现有的题材多少可以节省一些创作时间。所谓大众剧院，就是为一般市民、

学生、店员、水手、士兵、农民和仆役等演戏的剧院。它和那种只为一小撮“高雅的”观众服务的私人剧院不同，对繁荣当时英国戏剧艺术作出了最大贡献。莎士比亚作为剧作家的地位是如此重要，以致伦敦著名的寰球剧院建成时不能不请他作该院的股东。

从开始戏剧活动到离开伦敦戏剧界为止，莎士比亚经历了二十多年的艺术生活。他的戏剧创作道路一般分为三个时期：第一时期是从开始创作到一六〇〇年。在这一时期，年轻的莎士比亚在人文主义的思想影响之下，对于现实生活采取乐观主义的态度，因而创造了大量富于浪漫主义因素和朝气勃勃的喜剧。从《错误的喜剧》(1591—1592)到《第十二夜》(1600—1601)，这类作品都赋有彩色缤纷的生活图景，怡情悦目的故事情节，积极有为的人物性格，充满诗意的戏剧语言，引人入胜的轻歌曼舞，令人捧腹的插科打诨和轻松愉快的喜剧气氛。在这类作品里面，莎士比亚以人文主义的人生观和道德原则着重地处理爱情、婚姻、友谊以及其他个人生活方面的问题，同时对于各种违反这种人生观和道德原则的不良现象也作了不同程度的揭露和批判。他所揭露和批判的对象，既有贵族阶级，也有资产阶级。《威尼斯商人》中的高利贷者夏洛克和《第十二夜》中的清教徒马伏里奥，都是属于后一种人物的代表。但是一般地说，这种揭露和批判，都是比较温和的，而且往往是在欢笑中进行的。年轻的莎士比亚是充满了人文主义的生活幻想的，他的《仲夏夜之梦》完全是一部神话式的喜剧；但是现实主义的生活内容和思想内容在他的戏剧创作中从一开始就占有首要地位。恩格斯指出：“单是《风流娘儿们》的第一幕就比全部德国文学包含着更多的生活气息和现实性。单是那个兰斯和他的狗克莱勃就比全

部德国喜剧加在一起更具有价值。"①《温莎的风流娘儿们》和兰斯这个人物所在的剧本《维洛那二绅士》都是莎士比亚这一时期的喜剧创作。

除喜剧以外，莎士比亚也写过几部悲剧。《罗密欧与朱丽叶》就是这一时期的作品。在这部悲剧里，莎士比亚通过意大利民间流传的爱情故事，揭露了封建阶级互不相容的野蛮仇杀。罗密欧与朱丽叶这一对男女青年，本来真诚相爱，只因生活在两个世世代代彼此仇视的封建家庭，不仅得不到爱情的结合，最后还为此付出了生命的代价。在这对男女青年身上，我们看到人文主义者强烈地反对封建统治和要求个性解放的思想感情。悲剧里有着许多争吵、斗殴和流血死亡的场面，但它不象作者后来写的一些悲剧那样，使人感到阴沉。它以两个封建家庭在其子女死后言归于好告结束，这就进一步显示出它所赋有的人文主义思想战胜封建仇恨的乐观主义精神。

在这一时期，莎士比亚的全部历史剧（后来同别人合写的《亨利八世》除外）也都宣告完成。这些作品主要是反映长期存在于英国历史上的封建纷争，只有《亨利五世》是歌颂亨利五世的文治武功的。莎士比亚以古喻今的创作意图是很清楚的，那就是说明加强王权政治的重要性和篡夺王位的危害性。事实上，莎士比亚在英国历史上还找不到他所理想的国王，因此不得不违反历史，将亨利五世大大地加以美化了；而其他的国王，从约翰王（《约翰王》）到理查三世（《理查三世》），则大都是篡夺王位的暴君。理查三世可以说是世界文学创作中极其罕见的暴君形象。莎士比亚对于封建贵族，特别是那些王位篡夺者，是

① 恩格斯：《致马克思》。《马克思恩格斯全集》第33卷，第108页。人民出版社1973年版。

深表憎恶之心的，对于人民群众则是寄予同情的。在《亨利六世》里面，著名的凯德起义被搬上了舞台。他对凯德固然作了漫画式的描绘，但是许多封建贵族却象秋风扫落叶一样地被起义者扫进了历史的垃圾堆。诚然，人民群众的生活和斗争活动只是作为背景材料写到作品里去的，但是这种背景材料也具有不可忽视的作用。恩格斯评论拉萨尔的历史剧《济金根》时指出这种材料的重要性，并且特别提到"福斯泰夫式的背景"①，这一背景就是出现在莎士比亚的《亨利四世》里面的。

莎士比亚的第二创作时期是从一六〇一到一六〇七年。它所表现的重要特征是莎士比亚对于现实生活的观察较之以往更加深刻，对于社会矛盾和阶级斗争的反映更加尖锐。他从肯定生活和热爱生活转到怀疑愤世，从欢乐和谐的精神境界转到忧郁不安的思想情绪之中，因此离开了那种富于青春活力的喜剧艺术而着重深沉的悲剧创作了。他的四大悲剧《哈姆莱特》(1601)、《奥瑟罗》(1604)、《李尔王》(1605)和《麦克白》(1606)都是这一时期的作品。在这些悲剧里面，充满了争权夺利的罪恶活动，阴谋诡计层出不穷，而篡夺王权与反对篡夺王权的殊死斗争构成了最主要的内容。这一切，都是和当时英国的现实社会生活密切地联系在一起的。

在十六世纪的英国，一直存在着复杂而尖锐的社会矛盾和阶级斗争。到了本世纪末叶，资产阶级反对王权统治的斗争便占有特别突出的地位。莎士比亚始终是拥护王权政治的。他反对篡夺王权的思想感情在《哈姆莱特》、《李尔王》和《麦克白》当中有着最强烈的反映。他不了解英国的王权政治已经完成了它

① 恩格斯：《致斐迪南·拉萨尔》。《马克思恩格斯全集》第29卷，第585页。人民出版社1972年版。

的历史使命。他所担心的是，篡夺王权的行动可能给英国带来严重的内忧外患，而这种可能性也确实是存在的。《奥瑟罗》反映的虽然不是篡夺王权的斗争，但也是争夺权力的斗争。在这里面，莎士比亚塑造了一个具有典型意义的资产阶级野心家和阴谋家的人物形象——伊阿古。这个人物争夺权力是不择手段的。

莎士比亚憎恨资产阶级的权利欲，也憎恨资产阶级的拜金主义。在悲剧《雅典的泰门》里面，他对于金钱的魔力作了深刻的揭露：

> "……咦，这是什么？金子！黄黄的、发光的、宝贵的金子！……这东西，只这一点点儿，就可以使黑的变成白的，丑的变成美的，错的变成对的，卑贱变成尊贵，老人变成少年，懦夫变成勇士。……"
>
> （《雅典的泰门》第四幕第三场）

马克思说："正如商品的一切质的差别在货币上消灭了一样，货币作为激进的平均主义者把一切差别都消灭了。"① 并将莎士比亚的这段话全文作为他的这一论点的注脚。

在四大悲剧里面，莎士比亚的人文主义思想危机有着最深刻的反映。那些贵族资产阶级的邪恶势力是如此猖獗，许多反对他们争权夺利的人物都死在他们的手中。但是莎士比亚不愿意让他的这些英雄人物在斗争中白白死去，因此就造成他们和敌人同归于尽的悲剧结局。这是莎士比亚的四大悲剧中所显示的一个特别突出的现实主义的艺术特征。这些悲剧对于和人文主义的社会理想背道而驰的丑恶现象也都作了多方面的揭露，

① 马克思：《资本论》。《马克思恩格斯全集》第 23 卷，第 152 页。人民出版社 1972 年版。

《李尔王》甚至巧妙地把统治阶级不让人们了解的农村惨状反映出来。从李尔为那些穷苦人民呼吁的语言里，我们也看到作者自己对他们怀有的同情心。

在这一时期，莎士比亚也写过几部喜剧。它们失去了早期喜剧的那种欢天喜地的生活情调，严肃而尖锐的戏剧冲突排除了轻松愉快的舞台气氛。那不分男女老少的笑闹之声再也听不到了。在这些作品中，《量罪记》是比较重要的；但是它除了保持一个传统的喜剧形式的结局以外，很难称得上喜剧，而《特洛伊罗斯与克瑞西达》连这种结局也没有了。

四大悲剧在莎士比亚的戏剧创作当中占有特殊重要的地位；《哈姆莱特》则是他的最有代表意义的作品。对于这些悲剧创作，我们不能进行全面分析，这里着重谈一下《哈姆莱特》的几点主要内容。这个悲剧的题材取自一个古老的丹麦传说，它早已流传到英国来了，并被改编成一个所谓的复仇悲剧。这种悲剧在当时的英国比较流行，莎士比亚的第一部悲剧《泰特斯·安德洛尼克斯》就是在这种悲剧的影响下写出来的。但是莎士比亚的《哈姆莱特》不是这一类的悲剧，而是具有高度的思想性和艺术性的作品。它把莎士比亚的现实主义的戏剧艺术推到了顶峰。

莎士比亚力图在他的《哈姆莱特》里面反映现实生活并建立反对篡夺王权的悲剧主题，因此对于原来的故事情节作了重大的修改、补充和加工。在他的笔下，哈姆莱特不再是古代的丹麦王子，而是十六世纪的具有人文主义思想的青年。这也就是他说他的哈姆莱特是德国威登堡的大学生的原因。这个大学生的人文主义思想突出地表现在他对于人类的看法上："人类是一件多么了不得的杰作！多么高贵的理性！多么伟大的力量！多么

优美的仪表！多么文雅的举动！在行为上多么象一个天使！在智慧上多么象一个天神！宇宙的精华！万物的灵长！”（《哈姆莱特》第二幕第二场）这是人文主义者对于人类所作的赞美之词中最好的语言。值得注意的是，人类既然和神相象，那么封建阶级用以统治人民的神的地位以及整个神学思想体系，就发生动摇了。莎士比亚对于封建天主教的统治思想提出了严重的挑战。

作为具有人文主义思想的王子，哈姆莱特自然是主张王权政治的。他的父亲就是他的理想的国王。但是这么好的一个国王却忽然死去了，这就不能不使哈姆莱特感到悲恸。他的父亲生前是那样宠爱妻子，甚至不让风吹痛她的脸，而她却不等到为他穿的孝鞋穿旧就和远不及她的丈夫的小叔子克劳狄斯结成了乱伦的婚姻。这又一次打击是如此难于忍受，以致引起了哈姆莱特自杀的念头。然而噩梦般的事态发展还不止于此。他的父亲的鬼魂又来对他揭发克劳狄斯杀兄娶嫂和篡夺王位的阴谋，并要求哈姆莱特为父复仇。这接二连三想象不到的打击固然一次比一次沉重，现实生活使他感到人文主义的社会生活理想幻灭了；但是事实证明，这一切并没有妨碍他对克劳狄斯进行你死我活的斗争。对哈姆莱特来说，这首先是一场消灭王权篡夺者的斗争，而不仅仅是为父复仇的问题。他和雷欧提斯不一样，不是个单纯的封建复仇主义者。

在这场斗争中，哈姆莱特的父亲的鬼魂处于关键地位。没有他的揭发，哈姆莱特就不了解克劳狄斯的谋杀行为，他们之间的斗争就无由产生，剧本也就写不出来。当时的观众是相信鬼魂的存在的，因此它的出现会给剧本增加戏剧效果；但是把鬼魂这种东西作为一种艺术手段，也说明莎士比亚不能超越时

代的思想局限。另一方面，谋杀事件只能由鬼魂出来揭发，这就表明它是在绝密的情况下进行的，从而反映出克劳狄斯阴险狡猾的性格，同时也给哈姆莱特的斗争行动造成了困难。在斗争过程中，哈姆莱特确实拖延了一段时间，他曾为此而责备自己。但是莎士比亚却又告诉我们，哈姆莱特还在怀疑鬼魂可能不是他的父亲的亡灵，而是企图引诱他去杀害无辜的恶魔。很显然，这是在为哈姆莱特拖延时间作解释，为他的这种远非封建复仇主义者所可企及的道德品质唱赞歌。

哈姆莱特所进行的是一场艰苦的斗争；他的斗争决心也是十分坚定的。他责备自己拖延了时间，为的是催促自己从速采取有效行动。事实上，从装疯开始到最后和敌人同归于尽为止，他一直是同敌人开展各种形式的斗争的，而一旦从“戏中戏”的试探活动中确认克劳狄斯是真正的杀人犯以后，他就准备对敌人下手了。问题是，这个赋有人文主义思想的人物性格极其复杂。当克劳狄斯感到自己罪孽深重举行私下祈祷时，哈姆莱特本来是很容易将他杀死的；但是他又认为这种时候杀死他是以德报仇，必须等待合适的机会再下手，终于把宝剑收起来了。更糟的是，当他认为下手的机会已经来到时，他杀死的却不是克劳狄斯，而是波洛涅斯。这样一来，他便陷入了被动地位，只好服从克劳狄斯的决定去英国。回国以后，哈姆莱特的思想情绪显得有些低沉。当他接受克劳狄斯先发制人的挑战，不顾一切后果去参加击剑比赛时，也暴露出他的宿命论观点；但是他那种蔑视敌人的英勇气概和准备同敌人斗争到底的决心却是很感人的。

恩格斯评论文艺复兴时期的“巨人”时指出：“那时的英雄们还没有成为分工的奴隶，分工所具有的限制人的、使人片面化

的影响，在他们的后继者那里我们是常常看到的。但他们的特征是他们几乎全都处在时代运动中，在实际斗争中生活着和活动着，站在这一方面或那一方面进行斗争，一些人用舌和笔，一些人用剑，一些人则两者并用。因此就有了使他们成为完人的那种性格上的完整和坚强。书斋里的学者是例外：他们不是第二流或第三流的人物，就是唯恐烧着自己手指的小心翼翼的庸人。"①哈姆莱特是具有这些英雄们的特征的。

哈姆莱特是莎士比亚精心塑造的反对篡夺王权的英雄形象，也是作者的理想国王形象。当奥菲利娅误认为他发了疯时这样哀叹着：

"啊，一颗多么高贵的心是这样殒落了！朝臣的眼睛、学者的辩舌、军人的利剑、国家所瞩望的一朵娇花；时流的明镜、人伦的雅范、举世注目的中心，这样无可挽回地殒落了！……"

（《哈姆莱特》第三幕第一场）

这本来是对于一个国王最美好的赞歌，莎士比亚却不满足于此，因而又让福丁布拉斯明确指出："要是他（指哈姆莱特）能够践登王位，一定会成为一个贤明的君主的"。当然，哈姆莱特这个人物形象和莎士比亚的其他人物形象一样，首先是以他自己的言行被建立起来的。

《哈姆莱特》通过它的英雄人物有力地展现了反对篡夺王权的悲剧主题。围绕着这一主题，十六世纪英国的政治社会生活得到了多方面的反映。特别是那些跑江湖的戏子和掘墓人，一眼就可以看出是地地道道的伊丽莎白女王的臣民。哈姆莱特同

① 恩格斯：《自然辩证法》。《马克思恩格斯全集》第20卷，第362页。人民出版社1971年版。

戏子们谈的戏剧艺术问题，都是存在于当时英国戏剧界的问题。他的戏剧艺术观点，也就是莎士比亚自己的戏剧艺术观点。在这里，莎士比亚进行了一次尖锐的戏剧批评，更重要的是哈姆莱特作为一个理想国王的艺术形象得到充实和丰富。这个“忧郁的王子”从来是难于露出一丝笑容的；可是当他见到戏子们时就立刻笑逐颜开，好象是旧友重逢，感到格外高兴。他要求破格欢迎他们，这表现出他对于下层人民的感情，同时也是对于封建等级观念的批判。

在莎士比亚的英雄人物当中，哈姆莱特花费了作者最多的笔墨，也得到他最崇高的赞美。他运用各种艺术手段塑造这个英雄人物，使他在剧本里占据中心地位，左右剧情的发展，充分显示了他的力量。一系列事实说明，他的性格很坚强，也存在着脆弱的一面，然而作者对这一面的性格是怀着深厚的同情心加以揭示的。

哈姆莱特是以“忧郁的王子”著闻于世的。他的忧郁心情实与莎士比亚所共有，而莎士比亚的这种心情在《奥瑟罗》、《李尔王》和《麦克白》中有着越来越深沉的反映。

莎士比亚创作的第三时期是从一六〇八年开始的，《辛伯林》、《冬天的故事》和《暴风雨》都是这一时期的作品。与作者过去的作品相比较，这些剧本对于现实生活的反映及其批判性质是大大地减少了。它们从现实生活转向神话式的想象，从悲剧和喜剧体裁改变为悲喜剧或传奇戏剧体裁，戏剧冲突也不如从前所表现的那样尖锐，并且都是以皆大欢喜的结局收场的。在这三个剧本当中，《暴风雨》是最后也是最重要的一部作品，莎士比亚完成它的创作以后便离开伦敦戏剧界返回他的老家去了。

莎士比亚是欧洲文艺复兴时期最杰出的现实主义的剧作家。在批评拉萨尔的《济金根》时，马克思要求作者“更加莎士比亚化”，恩格斯则指出：“我们不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西，为了席勒而忘掉莎士比亚。”① 这都是对于莎士比亚的现实主义戏剧艺术成就的充分肯定和高度评价。但是莎士比亚的现实主义不同于后来欧洲的现实主义，它包含着大量的浪漫主义因素。他那富于诗意的想象和虚构大大地丰富和提高了他的现实主义的创作内容。

莎士比亚所反映的现实生活，从宫廷到乡村，范围十分广泛，其中以王公显贵和资产阶级的社会生活为主，下层人民的生活则比较少，而且总是居于次要地位的。对于王公显贵和资产阶级的代表人物，莎士比亚是根据人文主义的思想要求进行歌颂或抨击的，而对于下层人民则大都是表示同情的。许多所谓“插科打诨”的喜剧性人物，实际上是他用以进行社会讽刺的工具，恩格斯提到的那个出现在《维洛那二绅士》里的兰斯就是一个例子。这种喜剧性人物在喜剧里有，在悲剧里也有。

在莎士比亚的悲剧里存在着各种喜剧成分，这是古典主义所不能容许的。马克思指出：“英国悲剧的特点之一就是崇高和卑贱、恐怖和滑稽、豪迈和诙谐离奇古怪地混合在一起，它使法国人的感情受到莫大的伤害，以致伏尔泰竟把莎士比亚称为喝醉了的野人。”② 古典主义规定悲剧表现崇高、恐怖和豪迈，

① 恩格斯：《致斐迪南·拉萨尔》。《马克思恩格斯全集》第29卷，第585页。人民出版社1972年版。

② 马克思：《议会的战争辩论》。《马克思恩格斯全集》第10卷，第188页。人民出版社1962年版。

喜剧表现卑贱、滑稽和诙谐，二者不能混合在一起，这是封建等级制在戏剧艺术方面的反映。伏尔泰对于莎士比亚的这种责难，说明这个法国资产阶级启蒙思想家和文学家还有着贵族阶级的艺术倾向。

莎士比亚是不能接受古典主义的任何清规戒律的约束的。古典主义的三一律规定剧本只能表现一个故事，它必须在一天之内发生在一个地方。莎士比亚的戏剧情节是十分复杂、丰富而又生动的，其发展过程有时延续十好几年，地点经常发生变化，甚至从一个国家移到另一个国家。莎士比亚的人物性格也是复杂、丰富而又生动的，其发展过程要经过长时期的多方面的生活和斗争才得以完成。这都是古典主义的人物性格所不可企及的。就戏剧语言来说，莎士比亚在欧洲戏剧史上是个奇迹。他既运用优美的字句，也运用非常粗野的语言，各种双关语、幽默话、比喻、讽语、谐语、俚语以及职业语言等等，可以说应有尽有。他的丰富多采的戏剧语言对于刻划人物性格发挥了重要作用。

从莎士比亚的戏剧创作中，我们看到他的思想和艺术上的发展和变化；但是他大力宣扬人文主义思想的创作意图却是始终如一的。特别是人文主义者所提倡的"自由"、"仁慈"、"善良"、"正义"、"爱情"、"友谊"等等抽象的超阶级的思想概念，在他的戏剧里到处可以看到，有时是作为主题表现出来的。困难不在于认识这类思想概念，而在于认识它们所赖以表现出来的生活内容和人物性格的复杂性。

莎士比亚对于欧洲戏剧发展的影响是深远的，欧洲十八世纪的启蒙戏剧家、十九世纪的浪漫主义戏剧家以及其他的许多戏剧家，都是大力学习莎士比亚的。现在也还有许多研究莎士

比亚的学者和戏剧家。他们关于莎士比亚的论著很多，情况也很复杂，这是需要我们注意的。

本·琼生及其戏剧创作

本·琼生(1572—1637)出身于一个新教徒的家庭。在天主教的女王玛丽统治期间，他的父亲曾被关进监狱，家产也被没收，后来从事教会工作。在本·琼生出世以前，他的父亲已去世，没有给他留下什么遗产。他的后父是个泥水匠。在一位学者的照顾下，他才受到很好的教育，终于成为当时最有名的学者诗人。年青的本·琼生也曾作过泥水匠，然后随军去尼德兰，参加反对西班牙的战争。大约在一五九二年，他回到伦敦，开始从事演员和编剧工作，和莎士比亚过从甚密，受益颇多。一五九八年，他的第一部著名的喜剧《个性互异》问世，曾由莎士比亚的剧团上演。詹姆士一世即位以后，本·琼生应邀入宫廷，获得桂冠诗人的称号和年俸，在伦敦戏剧界和莎士比亚分庭抗礼，名盛一时。

本·琼生是个性情暴躁的人，因决斗杀人坐过监狱。在伦敦戏剧界，他常因创作和理论问题和同行发生论战，有时形成剧烈的攻讦。他的言行给自己带来许多麻烦，使他日益失去皇家的尊重。在晚年，他再也领不到皇家的赏赐，死于贫困之中，虽然仍旧享有很高的声誉。

作为戏剧理论家，本·琼生是倾向于古典主义的创作法则的。他反对莎士比亚等人不遵守三一律，把现实主义和浪漫主义的因素混在一起、多方面描写人物性格以及利用现有的题材进行创作等等。在喜剧创作方面，他接受了罗马喜剧的一些影

响；但有着自己的独创性。他是英国风俗喜剧的创始人。他把揭露和批判资产阶级的个人主义和利己主义作为创作的主要任务，因而否定的人物在他的作品里占着特殊显著的地位。他不曾象莎士比亚那样创造出一些鲜明而深刻地体现人文主义思想的人物形象；但也广泛地反映了当时英国的社会生活，表现了他的人文主义的思想感情。

本·琼生的一个重要理论叫做气质论。在他看来，人们赋有不同的气质，因此形成不同的性格特征和心理状态，产生不同的行为。这种理论在他的《个性互异》的序言里有着明确的解释，这部喜剧本身也就是这一理论的实践。根据这一理论，喜剧创造出各式各样的人物性格及其生活癖味，构成了一幅有趣的英国资产阶级社会的讽刺画。作为英国戏剧史上少见的讽刺作家，本·琼生在这部喜剧里开始显示出他的创作才华。剧中人物固然是作者同时代的英国人，可也容易使我们想到罗马喜剧中的类型人物。《个性互异》与《人各有其癖》(1599)是本·琼生的喜剧创作中的姊妹篇，后者所讽刺的是贵族阶级及其模仿者的市民社会。但是这两部喜剧的格调是迥不相同的。在《人各有其癖》里面，作者不再表现那种轻松活泼的情调，而是怀着沉重和恼怒的心情揭露各种愚昧现象和罪恶行为的。

本·琼生的一部最有力的喜剧是《福尔蓬奈》(1606)。它的主题是揭露和批判资产阶级的贪婪无耻。从此可以看出作者对于资产阶级的贪欲及其导致的罪恶活动的深刻了解和无比憎恨，他不愧是一位卓越的人文主义作家和社会观察家。富商福尔蓬奈是一个贪婪成性的人物。为了获得更多的财富，他伪装重病，让他的助手摩斯加扬言他行将就歿，借以愚弄别人。因为他没有后代，许多人便异想天开地跑来争取他的财产继承

权，商人柯温诺甚至因此愿将自己的妻子送给他。他和摩斯加的骗局最后由于争分财物而被揭发出来，于是双方以及柯温诺都得到不名誉的惩罚。

这些贪财者的名字都是意大利的，非常有趣。按照意大利文的意思，福尔蓬奈是狐狸、摩斯加是苍蝇、柯温诺是小乌鸦，如此等等。本·琼生对于这些人物的性格和行为已经作了深刻的描绘，再给他们取这样的一些寓意性质的名称，就更能加深人们对他们的印象。这类特定的名称，我们在中世纪的道德剧中早已看到；但是本·琼生的人物不再是那种抽象人物，而是有血有肉的现实人物。

其他的喜剧，如《炼金者》（1610）和《巴索洛缪市场》（1614），都是富于讽刺意义的现实主义的作品。它们对于伦敦各个阶层的社会生活作了很好的反映。此外，本·琼生还创作悲剧、诗和其他的戏剧；但是他的主要成就在讽刺喜剧方面。他的悲剧的古典主义倾向远较喜剧为甚。

象莎士比亚一样，本·琼生也曾遭到种种歪曲和非难。有些人认为，英国文艺复兴时期戏剧的衰落应归咎于本 琼生；王政复辟时期的那种低级的风俗喜剧乃是在他的影响下产生的。这种见解显然是不正确的。英国文艺复兴时期戏剧的衰落，是由于英国的历史发展情况主要是清教徒的迫害所决定的。至于说复辟时期的风俗喜剧，它和本·琼生的戏剧创作传统相去甚远。

三 剧场艺术

中世纪后期，英国的戏剧演出事业获得了普遍的发展。城市手工业行会积极参加演出活动，不惜耗费大量金钱。它们的

演出和演员都不是职业性质的，从事职业演出的是那些走江湖的戏班子。这种戏班子到处演出，四海为家，生活既苦，又经常遭到迫害，并为行会所排斥。虽然如此，他们的人数却一天比一天多；不过较大规模的专业化的剧团和剧院的兴起，则是较晚的事情。

随着职业演员队伍的扩大，反对戏剧的呼声也越来越高。"血腥的"玛丽女王曾经以残酷的法律来对待这些演员。在极其困难的情况下，他们不得不在王公显贵之间寻求他们的保护人。于是有的剧团成了某某大臣的"仆人"或"皇家班子"。莎士比亚在伊丽莎白时代所属的剧团是"内务大臣的仆人"，在詹姆士一世时又成了"皇家班子"。这些王公显贵并不以保护人的地位提供剧团的物质需要，演员们也只想从他们手里取得法律保障，而不是物质方面的支持。

十六世纪七十年代以前，伦敦还没有正式的剧院，戏剧演出在皇宫或贵人们的私宅里举行。伦敦的第一个剧院，名称就叫作"剧院"，系于一五七六年建成。不久以后，另一所剧院——帷幕剧院又告诞生。从此剧院林立，演出活动日益频繁。当时伦敦有三种不同的剧院，即宫廷剧院、私人剧院和大众剧院。大众剧院是戏剧活动的中心，拥有最多的观众，对于英国戏剧创作和剧场艺术的发展，贡献最大。

宫廷剧院的出现要晚一些。它是按照文艺复兴时期意大利剧场的建筑样式建立的。在宫廷剧院成立以前，宫廷演出是在宫中的大厅里举行，仅供少数人欣赏。私人剧院也是为少数有钱的人而不是为一般观众所建立的，它的建筑装潢和各种用具都比大众剧院精致，耗费的资金较多，因而票价就比较高了。私人剧院的建筑和大众剧院的主要不同之点，在于前者有屋顶

而后者是露天剧场，有的大众剧院后来也盖有屋顶。

大众剧院的建筑是从以往的庭院剧场的样式演变过来的。它们的构造形式不完全一样，前后也有所改进。大体上说，它们是由圆形或椭圆形的墙围成的；寰球剧院的内部是圆形的，外面则是八边形的。舞台设在院落的一端，一般观众站在院子中间看戏，少数特殊观众化较多的钱购买周围的包厢或舞台上的座位，和一般观众隔开。舞台分为前台、后台和上部。前台向院子中间伸出，因而它的三面都可以看戏，后台开有三个门，演员利用两边的门进出场，中间的一道门实际上是以幕布形成的壁笼，这里可以设置宝座，表示宫廷，也可以放一张床，表现卧室，或者作其他的用途。后台开有洞门，通往地下，以供鬼魂出入之用。后台的上部是凉台，可以表现楼房、碉堡或其他的地方。在这上面还有一层，正面开有窗户，也可以用来演戏。在这一层屋顶上，演出前升起旗帜，表示要演戏了。在这一层下面，伸出一张油布，由台上的两根柱子支持着，遮着前台的后部。舞台布景付诸阙如。戏剧动作发生的地点和场景的更改，可以在柱子上写出来，或是通过登场人物来加以说明。

戏剧演出在下午举行，为时两个钟头或两小时半。演出之前还要进行许多宣传工作，如张贴广告、奏乐等等，以便招徕观众。在一个剧本演出当中原来没有间歇时间，后来有了，其间演奏音乐。戏剧演毕，还有舞蹈表演，有时由演员向国王献辞致敬。

在当时伦敦的剧院当中，以“帷幕”、“玫瑰”、“天鹅”、“环球”、“幸运”、“希望”、“红牛”和“黑僧”等最为有名，规模也比较大。就当时伦敦的人口来说，剧院的数字是非常可观的，

从此也可以看出戏剧事业的发达。

剧院是由有钱的老板们经营的。他们把剧院租给剧团演戏。其他的需要，如服装道具和剧本等等，剧团也得依靠他们来维持。这样一来，剧团就不能不受到剧院老板的控制和剥削。演员们力图合股经营自己的剧院，以便独立自由地发展他们的戏剧事业；可是这样的演员毕竟是很少的，绝大部分演员都没有这种经济力量，他们只是凭工作领取一点报酬。

除了成年演员组成的剧团以外，伦敦已经有了儿童剧团。儿童演员由一些阔人管理和训练，有的出自学校或教堂，女角都由他们扮演。女演员在英国舞台上是不受欢迎的。当一六二九年一个法国剧团在英国以女演员演女角时，曾经遭到观众的反对。英国女演员的出现较之其他的西欧国家为晚。

随着戏剧事业的发展，不仅职业演员的人数一天天增加，专业剧作家也越来越多。这些作家首先必须同剧院取得联系，为它们写戏，而所得到的报酬却是非常微薄的。象莎士比亚和本·琼生那样能够分享剧院红利的作家是非常少有的。报酬虽然微薄，剧作家在剧院里的地位却很重要；他们既为剧院创作剧本，还要向演员解释剧本，在很大的程度上发挥了导演的作用。有些重要作家，如莎士比亚等人还有权选择剧团和演员上演他们的作品。在分配角色时，他们首先是注重演员们的禀赋，要求演员和他们所扮演的人物性格相适应，以期能够更好地完成他们的表演任务。这种要求对于任何演员都不例外。

当然，完成这项任务是不容易的。剧中人物的思想感情及其表现形式是那样复杂而多变化，对话、独白、诗歌、舞蹈、音乐、击剑和斗殴等等无所不有，这就要求演员不仅掌握一般的表演技巧，还要具备多方面的艺术素养和才能，做到能文能

武。特别值得提一下的是他们的朗诵艺术。这是他们注意研究的一个问题。他们的朗诵方法不象古典主义要求的那样，呆在舞台上不动，采取固定的程式，不注意表情，而是着重和人物的思想感情与心理活动相适应的造型艺术的表演。

在整个表演艺术方面，是存在着新旧两派即现实主义和形式主义之间的斗争的。这一点在莎士比亚的《哈姆莱特》中可以看得出来。哈姆莱特对一个演员说："请你念这段剧词的时候，要照我刚才读给你听的那样子，一个字一个字打舌头上很轻快地吐出来；要是你也象多数的伶人们一样，只会拉开了喉咙嘶叫，那么我宁愿叫那宣布告示的公差念我这几行词句。也不要老是把你的手在空中这么摇挥；一切动作都要温文，因为就是在洪水暴风一样的感情激发之中，你也必须取得一种节制，免得流于过火。……"① 这里是莎士比亚自己在批评盲目地追求舞台效果的形式主义的表演方法。这种过分夸张的表演方法，受到基德和马娄等人的戏剧创作的影响和鼓励，许多演员都习以为常了。

莎士比亚不是一个出色的演员；但是他的戏剧创作和表演理论对于现实主义的表演艺术有着深刻的影响。在现实主义和形式主义的表演艺术的斗争中，我们可以找到两方面的代表人物——爱德华·埃尔林（1566—1622）和理查·柏贝治（1567?—1619）。他们两人都是当时很有名的悲剧演员，同时也是很有才干的剧院事业活动家。埃尔林和莎士比亚很接近，也演莎士比亚的戏剧；不过他最喜欢的还是基德和马娄的作品，基本上属于旧的演剧流派。柏贝治则是现实主义的表演艺术

① 莎士比亚：《哈姆莱特》，第三幕第二场。

家，文学修养很好，能够深入地表现人物的内心活动和思想感情，莎士比亚的许多悲剧英雄如哈姆莱特、李尔王、奥瑟罗和理查三世等都是由他扮演的。他的父亲詹姆士·柏贝治是著名的莱斯特伯爵剧团的领导人，伦敦的第一座剧院便是他亲手建立起来的。理查继承了父业，长时期同莎士比亚合作，保有自己的剧团和剧院，对于英国的剧院事业作出了重要贡献。

当时剧团的数量不少；每个剧团的演员人数却不多，有的甚至只有几名演员。当演出中需要大量演员的时候，一个演员可以扮演几个剧中人物；有的场面则运用象征手法来加以处理。比如，在历史剧的战争场面里，两方面的军队各由两个演员表示出来，其他的群众场面也只用四个演员作为代表，这样就大大地节省了演员的人力。舞台道具是非常简陋的；演员的服装却尽可能地做到富丽堂皇。



第四章　十七世纪的戏剧

第一节　概　　述

文艺复兴以后，直到十七世纪末叶，西欧戏剧的发展历史，主要是古典主义戏剧发展的历史。十七世纪法国的古典主义戏剧在西欧戏剧史上写下了光辉的一页，其他西欧各国的古典主义戏剧在它的影响下得到不同程度的发展，其成就则无一可与它相提并论。关于这一时期的西欧戏剧，研究一下法国的情况就可以了。

恩格斯指出："法国在中世纪是封建制度的中心，从文艺复兴时代起是统一的等级君主制的典型国家"。① 十七世纪的古典主义戏剧是为这种君主政治服务的。可见它在法国比在西欧其他国家取得远为重大的成就决非偶然。当然，法国古典主义是经过激烈的斗争才得到不断发展并取得法国戏剧界的统治地位的。十七世纪法国君主制的发展和衰落过程，也就是这一时期法国古典主义戏剧的盛衰过程。

在这一历史时期，法国戏剧在西欧戏剧界居于首要地位；但是文艺复兴时期的法国戏剧却是比较落后的。不只是戏剧。

---

① 恩格斯：《卡·马克思〈路易·波拿巴的雾月十八日〉一书德文第三版序言》。《马克思恩格斯全集》第21卷，第291页。人民出版社1965年版。

一般地说，法国文艺复兴时期的文学艺术都不曾取得比较先进的成就，虽然出现了象拉伯雷和蒙台涅这样重要的人文主义作家。法国的文艺复兴运动没有获得充分发展，这是当时的历史条件决定的。从十五世纪末到十六世纪末的一百年间，法国经历了两次长期战争，先是侵略意大利的失败战争（1494—1559），随后是一场国内的宗教战争（1562—1594）。这两次灾难性的战争，不仅把法国人民带进苦难的深渊，也使君主专制政体几度面临危机。在王权政府的鼓励下，资本主义有了一定程度的发展，但是封建势力仍然很强大，而资产阶级的上层还把他们自己变成了贵族。凡此种种，都是推进文艺复兴运动的障碍。事实上，法国文艺复兴运动的中心在宫廷，人文主义的文化和文学艺术具有明显的贵族性质。

强大的封建势力一直是法国君主专制制度的严重威胁。国王亨利四世在宗教战争结束后力图发展资本主义工商业，恢复农业生产，严厉惩治反抗王权的封建贵族，并采取其他的各种必要措施来巩固君主专制制度，但最后还是被一个天主教徒刺死了。在路易十三继承王位（1610—1643）的最初一段时间，封建贵族仍在向王权进攻，真正削弱他们的势力从而大大地加强君主专制制度的功劳是属于首相黎塞留的。他在当权时期（1624—1642）制定了一整套中央集权的方针政策，建立了庞大的官僚机构和强大的镇压机器，把一切统治大权都掌握在中央政府手里，务使全国上下服从它的权威，谁也不得反抗。就连文学艺术方面的问题，这个实际上独揽大权的首相也要亲自干预，任何人都必须按照他的意旨行事，否则他和他的统治工具法兰西学院是一定要进行批判和打击的。古典主义就是在他的强力提倡下发展起来的。

黎塞留为君主专制制度奠定了坚实的基础，国王路易十四则在此基础上把这一制度发展到了顶峰。从此人的一句名言"朕即国家"里，我们就可以看出他是怎样一个专制君主了。在路易十四统治时期(1643—1715)，法国在政治、经济、文化各方面都有所建树，在军事上已成为欧洲最强大的国家。但是他的军事扩张和殖民掠夺政策及其所带来的侵略战争和他那挥霍无度的宫廷生活，耗尽了民脂民膏，因此也引起了人民群众的反抗，这在他的统治后期表现得尤为激烈。路易十四凭着他的强大的军事机器把一次次反抗运动镇压下去，法国君主专制制度从衰落走向反动的趋势却也暴露出来。国家被弄得民穷财尽，这个著名的专制君主只能是在民怒沸腾的情况下离开人间。

马克思指出："现代历史编纂学表明，君主专制发生在一个过渡时期，那时旧封建等级趋于衰亡；中世纪市民等级正在形成现代资产阶级，斗争的任何一方尚未压倒另一方。"① 这种君主专制是封建国家的一种形式，但它削弱了封建势力，促进了资本主义的发展，起到了历史的进步作用。这时候，资产阶级的力量还比较弱小，他们乐于同封建贵族实行妥协，在君主专制制度下发展资本主义生产，以壮大自己的力量，至于政治思想上的革命要求，那是根本不存在的。十七世纪法国资产阶级的这种实际情况，在哲学家笛卡儿的著作中得到了明确的反映。笛卡儿是十七世纪法国资产阶级思想体系最杰出的表达者，他的唯理主义为古典主义提供了哲学基础。

① 马克思：《道德化的批判和批判化的道德》。《马克思恩格斯全集》第4卷，第340页。人民出版社1958年版。

第二节 法国戏剧

一 戏剧的发展

十六世纪，法国的文艺复兴运动推动了戏剧的发展；但是早期的人文主义戏剧只限于宫廷社会，和人民群众没有接触。

法国的人文主义者研究古代文化和文学艺术，翻译并上演古代和文艺复兴时期意大利的戏剧，后来根据这类戏剧的样式进行仿作，于是开始有了法国自己的新型戏剧。贵族阶级的作家对于塞内加的悲剧最感兴趣。他们运用这种浮夸和演说式的体裁写悲剧，借以宣传禁欲主义。在喜剧创作方面，人文主义作家继承了中世纪的笑剧传统，同时也接受了意大利的影响，不注意现实生活的反映。一般地说，无论是悲剧或者是喜剧，都和意大利的戏剧相仿佛，有着难以克服的书斋性质。尤其是悲剧，很不适于上演。关于古代的戏剧理论，也有人努力钻研，这为后来建立古典主义的戏剧理论打下了基础。

文艺复兴运动的后期，西班牙和英国的戏剧艺术出现了空前繁荣的局面。相形之下，法国戏剧就显得太不发达了。法国戏剧的质量比较低劣，数量比较少，作家也没有那么多，演出活动也没有那么频繁。连绵不断的战争和强大的封建势力阻碍了戏剧的发展。

早在中世纪，法国已经有了游行演员；规模较大的剧团也在十五世纪出现。当时的笑剧演员是全国闻名的。稍后，学校剧团开始在全国各地演出，对于后来职业演员剧团的形成起过很大的作用。职业演员主要是上演神秘剧和笑剧。直到十六世

纪，他们仍旧是到处流浪，没有固定的演出场所。职业剧团开始有了女演员，她们的地位比男演员更低。在这一世纪的下半期，各地的剧团有所增加，它们从这一城市演到另一城市，只有巴黎是可望而不可及的地方，因为这里的演出权利为耶稣受难剧团所垄断，不让他们插足于其间。

为了发展自己的戏剧事业，职业剧团便同耶稣受难剧团展开了斗争。耶稣受难剧团只演神秘剧。一方面由于意大利的剧团几度来到巴黎，以其精彩的表演吸引着大量的观众，使他们不愿意观看耶稣受难剧团那种比较原始低级的表演，同时各个地方剧团也在向巴黎进军，这就使得耶稣受难剧团不得不放弃它的垄断权利，让各个地方剧团也在巴黎演戏。经过半个世纪的斗争，这些剧团终于在十六世纪末叶完全取得了巴黎的演出权利。

十六世纪的巴黎只有波哥尼旅馆一个剧院，专供耶稣受难剧团之用。这个剧团放弃它的演出专利权以后，波哥尼旅馆便向各个剧团打开了大门，准备上演新的剧目。首先为这个剧院写戏的领导人是亚历山大·阿狄（1570？—1631）。这是一个具有广泛的创作兴趣的多产作家，对于法国戏剧颇有贡献。据记载，他在三十年的艺术生活中写过大量的各式各样的戏剧，其中包括悲剧、悲喜剧、田园剧和神话剧等等。法国人文主义的戏剧家也曾企图把人文主义的文化和法国中世纪人民戏剧的传统结合起来，建立自己的戏剧，可惜他们没有取得多少成就。阿狄也朝着这一方向努力。其结果也不甚好，他的创作水平不高。

十七世纪初，中世纪的笑剧在法国仍甚流行，波哥尼旅馆也上演它，不过它这时已经接受意大利即兴喜剧的影响，在故

事情节、人物性格以及台词方面都有所改变。这种影响甚至在莫里哀的喜剧里也留下了它的痕迹。随着统治力量的加强，笑剧逐渐丧失了它的进步意义，娱乐性质代替了以往的社会讽刺。

这一时期法国文艺界仍旧存在着相当杂乱的现象。这显然不符合君主专制政治的要求，因此首相黎塞留不得不亲自出面同它展开斗争，并提倡以古典主义作为创作上的统治体裁。古典主义的形成及其统治地位的确定是经过了长期的发展过程的，意大利和西班牙的影响以及法国文艺界所进行的语言文学改革工作在这一方面起了重要作用。

古典主义对于艺术的根本要求是为国王效忠，为君主专制政治的利益服务。它的一切艺术创作原则和方法都是从这一根本要求出发的。为了反对戏剧创作中不符合这一根本要求的杂乱现象、个人主义和自由主义倾向，它提出了一整套创作法则，如按照三一律创作剧本，不能把悲剧和喜剧混合在一起，采用诗的戏剧语言等等，要求同违反这些创作法则的行为作斗争。作为为具有历史进步性的君主专制政治服务的艺术流派，古典主义当然有其历史进步性。它的创作法则也有许多可取之处，但更多的是束缚创作的清规戒律。

古典主义主张艺术反映真实生活，而理性则是最高真实和美的裁判。这种真实强调理性，排斥感情，以抽象的普遍性代替具体的个性，其结果就不可避免地使得剧中人物成为没有血肉的抽象性格。但是古典主义的戏剧，主要是悲剧。它对于当时的社会矛盾和阶级斗争有着深刻的反映，并建立了重大的富于迫切性的社会政治主题，对于剧中人物也有细致的心理分析和表现。这都是值得肯定的创作成就。

黎塞留是如此重视确立古典主义在戏剧界的统治地位，他

不仅利用法兰西学院来指导古典主义的戏剧创作，而且还创立了玛雷剧院，作为专门上演这种戏剧的机构。在一六二九年玛雷剧院建成以前，巴黎仍只有波哥尼一个剧院，这里为了适合一般群众的要求，什么戏剧都得上演，古典主义的戏剧并没有得到特殊重视。自玛雷剧院建成以后，古典主义戏剧就有自己的舞台了。这个剧院首次上演的是高乃依的第一部同时也是法国的第一部喜剧《梅里特》，非常成功。黎塞留发现了高乃依的创作才能，便把高乃依吸收去为他创作。几年后，高乃依的第一部著名的古典主义悲剧《熙德》问世，获得了更大的成功。这也是十七世纪法国的第一部著名的古典主义悲剧；但是无论就创作内容或创作方法而言，它都不能使黎塞留满意，于是引起了法兰西学院对它的剧烈批评。这次打击很重，高乃依却不曾因此放弃创作活动。过了一段时间，他相继完成了另一批重要悲剧。

高乃依是十七世纪法国古典主义悲剧的创始人和代表作家，对于法国戏剧作出了重大贡献；不过到了五十年代，他的创作力就显得大为衰退了，他的作品不再象以往的那样重要。这时候，经过福隆德运动，法国的君主政治完全稳固下来，高乃依已经找不到他善于表现的那种赞美英雄主义和唯理主义的悲剧题材。他在法国戏剧界的领导地位也就被青年一代的悲剧诗人拉辛占有了。

拉辛是十七世纪法国古典主义后期的代表作家。和早期的高乃依不一样，拉辛着重反映的是宫廷社会的阴暗面和个人的情欲。他是著名的心理悲剧大师。

十七世纪法国的喜剧也是非常发达的。这一方面的代表作家是莫里哀。

喜剧的兴起和衰落是比较突然的。在莫里哀以前，法国的喜剧大都没有完全摆脱中世纪的笑剧形式，缺乏对于重大的现实社会问题的反映。除了高乃依和著名的喜剧作家斯加隆以外，阿希罗贝特和西哈诺等人也写喜剧，对于莫里哀都有一定程度的影响；但与莫里哀相比较，他们的创作成就就是很小的了。

无论在创作内容或创作方法上，喜剧和悲剧是不一样的。悲剧主要是描写王公显贵的生活，喜剧则是反映资产阶级和市民的生活，同时也反映贵族阶级的生活。悲剧的创作方法很严谨；喜剧的比较自由。

莫里哀是十七世纪法国喜剧繁荣的最高标志。在他去世以后，法国的喜剧也就很快地衰落下去了，没有一个作家能够达到他的艺术高度。当喜剧艺术失去以往的光彩之际，悲剧艺术也接近尾声了。这都是和路易十四日益不得人心的君主专制政治有着密切关联的。

十七世纪法国的古典主义戏剧在创作上取得了重大成就，在理论上亦复如此。波瓦洛在前人的理论基础上建立了一套完整的古典主义的理论体系，他的文艺理论名著《诗的艺术》是一六七四年完成的。这是一部具有权威性的著作，对于欧洲各国的古典主义文艺理论和创作的影响极大。

二　作家与作品

高乃依及其悲剧创作

皮埃尔·高乃依(1606—1684)是一个律师的儿子，研究法

律，长期执行律师业务，对于文学戏剧也有浓厚的兴趣。从一六二九到一六七四年，他写下大量的剧本，提高了当时法国戏剧的思想水平和艺术水平。

高乃依的创作道路是曲折的。最初，他踏着阿狄的道路，创作悲喜剧，也写喜剧。他的第一部悲剧《美地亚》于一六三五年完成，未获成功。后来，他从古代希腊转向西班牙去吸取题材，结果写成了《熙德》(1636)。无论就戏剧冲突、主题或风格而言，这是一部悲剧，问题只是它有一个喜剧的结局。

《熙德》的题材是从西班牙的剧作家卡斯特罗的《熙德的青年时代》里吸取过来的。主人公罗德利克是古代西班牙的骑士，爱上了一个伯爵的女儿施曼娜。骑士的父亲唐·狄哀格是个贵族元老，被御赐太师职位，因而引起了伯爵的嫉妒，并遭到他的侮辱。唐·狄哀格年老力衰，只好要求儿子为他报仇，青年骑士对于父亲的责任感和对于施曼娜的爱情之间发生了不可调和的矛盾：要么替父亲报仇而失去施曼娜的爱情；要么得到施曼娜的爱情而不管父亲所受的侮辱，二者不可得兼，罗德利克必须选择自己的道路。

这个青年出身于已经臣服于国王的封建贵族家庭，是所谓"忠勇世家的后代"，脑子里充满了封建责任观念和荣誉感，只有他的父亲才是他所尊敬的人。我们知道，中世纪的骑士生活有两大特征：效命战场，以忠勇争取荣誉；追求爱情，表现极大的热忱。罗德利克狂恋着施曼娜，施曼娜也热爱他，他们的爱情结合原来没有什么障碍，只是因为双方的父亲互不相容，使得他们的婚姻发生了问题。这对于罗德利克是一个沉重的打击。但是对于高乃依的英雄人物说来，感情是斗不过理智的。和罗德利克的责任观念相较，爱情终究是次要的。他不能放弃

为父报仇的责任，以致丧失他的荣誉，因此最后杀死了他的父亲的仇敌，牺牲了自己的爱情。这是高乃依的悲剧英雄所必然选择的道路。

在唯理主义的支配下，高乃依的悲剧往往是表现情感与理智之间的冲突，结果是理智的胜利。这样一来，和高乃依的其他的一些悲剧英雄一样，罗德利克就显得缺乏个性了。

关于感情和理智的冲突，在施曼娜和公主玉拉克的行为中也获得鲜明的反映。对于父亲的责任心和荣誉感同样支配着施曼娜的一切。她一方面害怕罗德利克为他的父亲报仇致生祸事；同时又怕他不报仇，有损他的荣誉，因而妨碍他们之间的爱情。她始终爱着罗德利克，然而父亲却被他杀死，不能不竭尽女儿的责任，要求国王为她的父亲报仇。她也是处在爱情和责任观念的矛盾之中。

公主玉拉克也爱罗德利克；可是阶级出身却在他们之间划了一条鸿沟，使他们不能结合。她也曾想到，真正的爱情是不应该受到阶级出身的限制的；可惜她没有勇气突破封建意识的藩篱。她一时狂恋着罗德利克，一时又感到这种爱情是不名誉的，是会遭到社会的鄙视的，最后不得不痛苦地把罗德利克介绍给施曼娜。

《熙德》所表现的问题是复杂的。特别值得注意的是，作品反映了封建势力和王权之间的冲突。伯爵系没有完全臣服于国王的封建领主。他不满意唐·狄哀格获得太师职位，实际上就是对于国王的反抗。他蔑视国王的态度是那么明显，甚至认为他有权力推翻王朝。他是当时最顽强的封建贵族的代表人物。此外，正当法国同西班牙进行战争的年代里，高乃依竟将西班牙的民族英雄作为自己的悲剧英雄，这也是个重大问题。总而

言之，这部作品不符合首相黎塞留的要求。因此，他发动法兰西学院对它展开了猛烈的攻击，以迫使作者完全走到古典主义的创作轨道上来。高乃依知道不能违反首相的意旨，终于在几年之后献给他一部标准的古典主义悲剧《贺拉斯》（1640）。

《贺拉斯》的题材系取自罗马历史。当罗马和阿勒伯发生冲突时，双方市民因为有亲戚关系，不愿从事大规模的战争，决定各选三人为代表，一决雌雄。代表罗马的是贺拉斯三兄弟；代表阿勒伯的是居理亚斯三兄弟。战斗的结果，阿勒伯方面的三兄弟皆死掉；罗马方面也只有一人生还。贺拉斯的妹妹是居理亚斯三兄弟之一的未婚妻，对于杀害她的未婚夫的仇人大加责骂，被她的哥哥杀死。罗马国王对此不得不进行审判，但最后判决杀人犯无罪。

悲剧的主题也是表现个人情感和责任观念之间的冲突。这种责任不是对于家庭的责任，而是市民对于国家的责任。悲剧要求个人服从于国家，表示对于市民英雄的崇拜，同时也反映出个人利益和政府之间的矛盾，贺拉斯的妹妹就有个人反对政府的思想。因此，尽管高乃依在创作法则上完全接受了古典主义的规定，黎塞留却仍旧对他表示不满。

紧接着《贺拉斯》，高乃依写了悲剧《西拿》（1640）。通过罗马的历史题材，作者表明了他的政治理想，即建立在仁慈之上的强有力的君主政治。他热情地歌颂奥古斯都的宽宏大量；对于参加谋杀这位国王的贵族则痛加申斥。在另一部著名的悲剧《波利厄克特》（1643）里面，高乃依通过爱情和责任之间的冲突，发挥了他的宗教信仰的主题。这部作品缺乏生活的真实感，宗教狂热被提到首位，戏剧冲突也很不自然。

以上是高乃依的“第一种风格”的悲剧。在这类作品当中，

高乃依歌颂市民的英雄主义，赞美理想的合乎理性的国家政权，表现个人情感和责任观念之间的冲突以及情感被理智所克服等等。高乃依拥护开明的君主政治；他的正面人物都赋有勇敢刚毅意志坚强的性格。在形式上，由于表现政治性的题材，悲剧常常运用长篇的演说和尖锐的论战，语言明确而有力量，剧情结构也简洁明了。

从《雷多居娜》（1644）开始，高乃依便转向他的"第二种风格"的悲剧创作了。这些悲剧的主题都是揭露由于争权夺利而产生的罪恶行为。主人公不是暴君匪徒，就是意志薄弱和孤立无援的人物。高乃依不再相信人类的理性可以战胜情欲。他的思想变化是和当时封建贵族所掀起的福隆德运动分不开的。这些人们没有高乃依所理想的高尚品质，他们的自私自利的情欲远不是理性所能约束的。他们所坚持的是残害人民的野蛮战争。由于内容的变化，悲剧的形式也改变了。在"第二种风格"的悲剧里，情节特别复杂，许多突然事变不断发生。剧中人物虽然没有丧失其真实性，有时却也令人感到他们公式化了。

高乃依是一位出色的悲剧家，同时也写了不少的喜剧。他的喜剧《骗子》（1642）是很有名的。作为悲剧家，他对启蒙时期和法国资产阶级革命时期的戏剧产生过显著的影响。他所表现的英雄主义给当时的革命者以莫大的鼓舞。他的戏剧题材，艺术色彩以及热情的演说式的语言，极为雨果所推崇。

拉辛及其悲剧创作

若望·拉辛（1639—1699）生于一个公务员的家庭，父亲早死，由祖母抚养成人。她是詹生派教徒，拉辛就在这个教派

开办的学校念书，因而获得了很丰富的希腊文学知识。他的祖母和老师们希望他操持宗教或律师职业；他的志趣却在文艺创作方面。一六六三年，他开始参加巴黎的戏剧活动，很快就成为高乃依的劲敌。迨至悲剧《昂得洛玛刻》（1667）成功以后，他就开始走到高乃依的前面了。

《昂得洛玛刻》给拉辛带来很高的荣誉，也给他带来了不少的困难，因为它遭到反动贵族的敌视。敌人们一直对他展开攻势，好不容易得到路易十四的支持，他的地位才得以巩固。

《昂得洛玛刻》取材于希腊神话。特洛伊的军事首领赫克托耳被希腊英雄阿基里斯杀死后，前者的妻子昂得洛玛刻为了保全她的儿子的生命，答应嫁给后者的儿子皮洛斯，但决定举行婚礼后自杀。皮洛斯原为希腊公主赫耳弥俄涅所爱；由于得不到他的爱情，她便令人将他杀掉，她自己最后也在悔恨中自杀身亡。因此，昂得洛玛刻终于得救了。拉辛对于昂得洛玛刻的自我牺牲精神和反抗暴力的坚强意志作了热情的歌颂，对于那些自私自利残忍成性的暴徒则作了无情的暴露和抨击。这些暴徒们为了满足自己的情欲，不惜使用强力威胁或进行谋杀活动。从皮洛斯这个人物身上，我们可以看到拉辛后来所创造的许多暴虐性格的共同之处；赫耳弥俄涅的遭遇和拉辛其他的许多妇女形象的命运也颇相类似。就创作方法而言，《昂得洛玛刻》可以概括拉辛的全部悲剧的重要特征。

一六六九年，拉辛完成了一部悲剧巨著《布里塔尼居斯》。这是拉辛的第一部取材于罗马历史的悲剧，也是他深刻地揭露暴君罪恶的重要作品。悲剧也曾引起法国贵族阶级的反对。他们指责拉辛不信任君主政治，给拉辛加上种种莫须有的罪名，因而拉辛不得不起来为自己辩解，给他们以反击。拉辛所描写

的君主并不全是否定人物，这在他的下一部悲剧《伯蕾妮丝》（1670）中可以得到证明。

一六七七年拉辛写了他的另一部重要的悲剧《费德尔》。关于费德尔的神话故事，欧里庇得斯和塞内加都曾用来创造过他们各自的悲剧；拉辛的悲剧却赋有自己的时代特征。拉辛的作品不同于欧里庇得斯的悲剧，它的中心人物是费德尔而不是希波吕托斯。欧里庇得斯的希波吕托斯是完全不重视爱情的男子，而费德尔的犯罪行为是由于爱神的驱使；拉辛的希波吕托斯之所以拒绝费德尔的爱情，却是因为他另有爱人，费德尔陷害他完全是由于个人不能遏止的感情所致。拉辛的悲剧比较接近塞内加的悲剧；然而在费德尔的心理分析上，拉辛远远超过了古代的两位悲剧诗人。《费德尔》是拉辛的心理悲剧的代表作品。

拉辛对于费德尔表示同情，同时也指出她的犯罪行为及其产生的原因。在这里面，我们可以看出他对于传统的命运问题的看法。他的命运观点和詹生教派的教义是一致的。这个教派认为，人类不能掌握自己的命运，一切必须以神是赖。他们有着宿命论的思想倾向。

《费德尔》再一次引起了拉辛的敌人的愤怒。他们力图使它的演出归于失败，于是随着它的上演，出现了普拉东的同名剧本。这是在几个贵族的阴谋指使下干出的事情。他们让普拉东的作品和拉辛的作品在两个戏院同时上演，把两个剧院的包厢全买下来，一连六天，使上演拉辛的作品的剧院包厢里空无一人，另一剧院则高朋满座；但他们并没有达到预期的结果，拉辛的剧本照样得到观众的热烈喝采。

《费德尔》上演以后，拉辛便做了路易十四的史官，很久不

曾写戏。一六八九年，他应邀为一所女子学校写了一部以《圣经》为题材的悲剧《爱斯苔尔》，其中主要是宣传国王的仁慈和宗教忍耐思想。如果同这部作品相比较，拉辛在两年后所写的另一部取材于《圣经》的悲剧《阿达莉》就显得有力得多。

《阿达莉》系描写阿达莉企图消灭她所有的后代以保全自己的统治权而遭到杀戮的故事。在残酷的谋杀当中，只有她的孙子若亚斯幸免于难，被僧人若亚德秘密地收藏起来。悲剧以若亚德策划树立若亚斯为王开始。因为梦见一个孩子夺去了王位，阿达莉跑到若亚德的寺院询问若亚斯的来历，要求把他带走；但因若亚德的反对，没有成功。等到阿达莉一离开，若亚德便立即宣布若亚斯为王。当阿达莉第二次来到寺院时，她就在群众的武装起义中被杀死了。

这部反映重大政治斗争的悲剧，显然是和当时法国的政治局势密切相关的。在《圣经》题材的外衣下，悲剧表现了人民群众反对暴君的意志和力量。它对于暴君政治的批判，对于宫廷罪恶的揭露，对于人民的政治权利的肯定，都是深刻有力的。它为法国启蒙时期的悲剧提供了榜样。在作品里，出现了人民群众的暴动场面，这表明作者已经有了较为激进的政治观点，同时还把小孩子——若亚斯作为描写的对象，而戏剧动作发生的地点也不一致，这些情况都把古典主义的创作传统打破了。

除悲剧外，拉辛也写喜剧。在他的全部创作当中，后者是不占重要地位的。他的悲剧取材于古代希腊、罗马或东方，在反映现实生活的过程中，特别强调人物心理的细致分析。他的剧情之精炼，戏剧语言之优美朴实并富于形象性的比喻，都具有高度的艺术魅力。他和高乃依的艺术风格各有千秋，但是他们都继承了人文主义思想，这一点也是很清楚的。

莫里哀及其喜剧创作

象莎士比亚一样，莫里哀(1622—1673)也是欧洲戏剧史上一个非常响亮的名字。波瓦洛认为他给路易十四王朝带来无上的光荣，这是不错的。莫里哀给人类留下了丰富的艺术遗产，对于世界文学戏剧，有着深远的影响。许多著名作家，如法国的伏尔泰和博马舍、英国的德莱顿和谢立丹、德国的莱辛和歌德、意大利的哥尔多尼以及西班牙的莫拉丁等人，都是他的崇拜者和学生。

作为法国人文主义优良传统的继承人，莫里哀一直站在进步立场，揭露僧侣阶级的卑鄙行为，教导人们以理智战胜宗教迷信，以积极乐生的思想代替禁欲主义。对于好逸恶劳和以欺诈手段过着寄生生活的贵族阶级，莫里哀也给予无情的打击。他一方面嘲笑他们的腐朽的思想感情和生活作风，同时对于盲目崇拜他们的资产阶级进行批判，教导他们避免贵族阶级的腐蚀。对于那些自私自利、浅薄无情和视钱如命的资产阶级，他同样是毫无保留地加以鞭挞的。

莫里哀提倡科学和理智；但反对虚伪的科学和装腔作势的学究。在攻击虚伪的科学时，他主要是以那些江湖医生为对象的；在攻击装腔作势的学究时，他的矛头则是针对着遍及法国社会的沙龙组织的。这种组织是当时贵族士大夫和文人学者谈文论道的地方。他们在这里接受贵妇人的殷勤款待，讨论各种问题，特别是文学艺术问题，一切以风雅高尚为标榜，务求"不流于俗"。

关于爱情婚姻、家庭关系和青年教育问题，莫里哀是表示

深切关注的。在这些方面，他反映新旧两种势力的冲突，进步的人文主义思想和保守落后思想之间的冲突，结果是新的进步的力量获得胜利。

在莫里哀的戏剧里面，经常出现各种仆人形象。他们往往占着非常重要的地位，赋有勇敢机智、纯朴天真、活泼开朗、乐于帮助别人等等性格特征。在他们当中，有些人是那么精明强干，以致他们的主人在生活中不能离开他们一步。

就政治观点而言，莫里哀是王权政治的拥护者。在他看来，同强大的封建教会进行斗争，只有依靠一个开明而有力量的国王，才能取得胜利。因此，在创作中，他攻击封建教会的虚伪性和残酷性的同时，对于国王则加以歌颂。

在创作方法上，莫里哀所表现的情况是比较复杂的。他基本上遵守三一律的创作法则；有时也不遵守，或者说不完全遵守。他的一部分喜剧系采用诗的语言，一部分则是用散文写的。许多批评家指出，莫里哀的戏剧情节和人物性格比起莎士比亚的来要单纯得多。事实的确如此。艺术的单纯性是古典主义的要求。

莫里哀的生活道路和创作道路是艰难而曲折的。他的一生是战斗的一生。他生于一六二二年一月十五日，是一个王室毯商的儿子。他曾考取一个大学的法律学士衔，可以执行律师业务，他的父亲却希望他继承他的事业；但是莫里哀既不想做律师，也不愿经商，一心想当演员。

一六四三年，莫里哀组织了一个半业余性质的剧团，既没有自己的剧目，演员们大都也没有演戏的经验，结果业务很坏，他因负债累累而被捕下狱，剧团终于宣布解散了。在这次失败中，莫里哀感到在巴黎没有什么作为，于是参加了一个喜

剧演员的旅行剧团，到外省去谋求出路。

从一六四六到一六五八年，莫里哀一直在外省演戏，很艰苦。这一段时间的生活实践和艺术实践对于他的戏剧事业来说是非常重要的，因为从此增加了他的阅历，丰富了他的社会知识，培养了他的创作才能，锻炼了他的演剧技巧。

莫里哀是一个很成功的喜剧演员，最善于扮演他自己创造的马斯卡里叶和斯卡纳耐勒这样的一些人物，因而在外省博得很高的声誉。自从一六五〇年担任旅行剧团的领导工作以后，莫里哀意识到一个剧团没有自己的剧目不行，于是他不得不一面演戏，一面创作。早在巴黎的时候，他已经接触到意大利的即兴喜剧，往后的接触更多，这对于他的艺术创作很有帮助。

尽管莫里哀在外省取得了很大的成就，巴黎却一直吸引他。他认为，首都是他发展戏剧的重要地方，应该回来作一番演出的尝试。结果在一六五八年率领剧团回到巴黎，争取到在路易十四面前作首次演出的机会。这次演出是如此成功，致使路易十四指令他的剧团留驻巴黎，可以在他的宫廷剧场演戏。

自从返回巴黎直到去世为止，莫里哀继续写了大量的剧本。《可笑的女才子》乃是其中的第一部，于一六五九年上演，非常成功。这是一部简短的独幕剧。根据莫里哀自己的意见，在它以前，他的戏剧都不过是笑剧，比较肤浅，只是逗人发笑，没有深长的意义。《可笑的女才子》虽然赋有比较深刻的思想内容和社会讽刺，但它仍然是一部笑剧。

小市民高西布斯的女儿玛德隆和侄女卡多丝这两个"女才子"，深受贵族沙龙式的风雅感染，违背他的意旨，拒绝了两个求婚者；后来却被这些求婚者的两个冒充贵族的仆人所欺骗，

同他们谈起爱情来。骗术被拆穿以后，两个“女才子”在懊悔之余，受到高西布斯的一顿训斥了事。剧本对于贵族沙龙的风俗习尚作了尖锐的讽刺；在两个“女才子”身上可以看到沙龙人士矫揉造作和违反自然的一般情况。为了不流于俗，他们曾经制造一些自我欣赏而不为一般人所了解的“高尚的”语言。莫里哀反对玛德隆和卡多丝盲目崇拜贵族阶级对于恋爱、婚姻以及家庭关系等这些问题的错误态度，也不赞成以高西布斯为代表的资产阶级处理这些问题的庸俗作风和粗暴行为。玛德隆和卡多丝要求自由恋爱的权利，反对资产阶级买卖式的婚姻和小市民的枯燥无味的家庭生活，这是得到莫里哀的同情的。至于怎样才能正确地解决这些问题，莫里哀没有表示肯定的意见。

关于处理爱情、婚姻、家庭关系以及子女的教育问题，莫里哀接着在《丈夫学堂》(1661)和《太太学堂》(1662)里面进一步提了出来。《太太学堂》遭到敌人的猛烈攻击，莫里哀便于一六六三年写了两个反击敌人的作品：《太太学堂的批评》和《凡尔赛即兴》，其中提出了作者对于古典主义创作法则的意见以及关于表演艺术的理论和批评。

一六六四年到一六六八年是莫里哀整个创作生活的重要阶段，他的几部主要作品《伪君子》(1664—1667)、《唐·璜》(1665)、《恨世者》(1666)、《昂菲特里翁》(1668)、《乔治党丹》(1668)和《悭吝人》(1668)等，都是这一时期写成的。

《伪君子》是莫里哀全部创作中最重要的一个剧本，其主题是揭露僧侣阶级欺骗讹诈的罪恶行为。主人公达尔杜弗是一个具有极大概括力的性格，莫里哀在剧本的第三幕才让他出场；但是在前两幕，我们就已经从各种议论中知道他是一个十足的骗子。在他出场以后，剧情愈向前发展，他的伪善和狰狞面目

就愈益暴露出来。正如莫里哀自己所说的："他没有一句话，没有一件事，不是为观众刻划一个恶人的性格……。"他开始以宗教幌子骗取了奥尔恭的信任和供养，随即企图统治奥尔恭的整个家庭。在奥尔恭愿将自己的女儿嫁给他以后，他又暗中去勾引他的妻子。当奥尔恭的儿子斥责他的卑鄙行为时，他却以一种道貌岸然和泰然自若的态度使奥尔恭对他毫不怀疑，反而认为他的儿子侮辱了"正人君子"，将全部家产的继承权交给他。最后，奥尔恭发现他的确是个骗子，将他驱逐出门，他这才撕掉假仁假义的面具，企图利用奥尔恭不可告人的秘密去强占他的财产，并置他于死地。

达尔杜弗的骗术是相当高明的；但只能在奥尔恭和他的母亲这两个老朽的人物身上发挥作用。在奥尔恭家里的其他成员中间，特别是在女仆道丽娜面前，他却一筹莫展。这些人们早就识破了他的虚伪性，对他采取了唾弃和攻击的态度。达尔杜弗之所以能够逞一时的邪术，完全是由于奥尔恭和他的母亲的愚昧无知所致。奥尔恭对于几乎闹到家破人亡的局面要负一部分责任；但是莫里哀对于这个资产阶级的人物并不深加责难，而是以同情的态度批判他的错误。迷信达尔杜弗使他丧失了理智，他完全被宗教谎言俘虏了。莫里哀企图通过奥尔恭的遭遇向人们敲起警钟：轻信宗教谎言是有害的，甚至有可能毁灭自己。

达尔杜弗是剧本攻击的唯一对象。这是一个强有力的恶棍，要战胜他不容易。战胜他就意味着战胜法国的僧侣阶级和上层社会。因此，在戏剧结束时，莫里哀只得搬出一个贤明的国王来主持正义，给达尔杜弗以惩罚。这也是莫里哀对于路易十四的希望，他希望这位国王出来消灭社会上各式各样的达尔

杜弗。

就创作方法而言，《伪君子》也是莫里哀最有代表意义的一部作品。它被认作古典主义性格喜剧的范例，实际上它还包含着风俗喜剧和计谋喜剧的创作特征。在剧本最后两幕所笼罩的一股紧张严肃的气氛更超出了一般喜剧的范围。象这样巧妙地混合各种戏剧因素的手法，在莫里哀的喜剧创作中并不多见。

《伪君子》是一部世界名剧，影响很深远。它不仅具有高度的思想内容和完美的艺术形式，同时也表现了作者的战斗精神。当时反动的天主教采用各种手段监视人们的活动，坚决向异教徒、无神论者以及一切反对禁欲主义和君主专制的人们展开斗争，因此《伪君子》反对宗教的战斗精神就更加难能可贵了。剧本曾经遭到禁演，莫里哀不得不对它作反复的修改；然而他为解除禁令所进行的斗争，经过几年的时间，终于赢得了最后的胜利。《伪君子》的现行版本是经过作者第三次修改的结果。

《伪君子》被禁演之后，莫里哀又写了另一部名剧《唐·璜》。剧本的题材系取自西班牙。它以唐·璜的死亡为结局，其中掺杂着喜剧和悲剧的两种成分，近似西班牙的悲喜剧，脱离了古典主义的创作法则。莫里哀在这里所攻击的对象是封建贵族。从唐·璜身上，我们可以看到横行于法国的封建贵族的罪恶行为。他有达尔杜弗的某些性格特征，但他聪明勇敢，很能干，具备一定的先进思想，在危难中能够帮助别人。这是个复杂的人物性格，和莎士比亚的人物性格有些接近。

不管怎样说，唐·璜毕竟是个否定的人物形象，为一般善良的人们所唾弃，连他自己的父亲也不原谅他。在他的身旁，还有一个强有力的攻击者，这便是他的仆人斯卡纳耐勒。这个仆

人的头脑虽然简单，道德品质却比他的主人高尚得多。斯卡纳耐勒和马斯卡里叶、苏席以及司卡班等人物一样，是莫里哀创造的一个出色的仆人形象。

《唐·璜》遭到《伪君子》一样的厄运；它上演不过十五场就被禁演了。尽管如此，莫里哀反对封建贵族的意志并未丧失。在《恨世者》里面，他以正直高尚追求真理的阿尔赛斯特单人独骑地去宣布贵族阶级的罪恶。在《昂菲特里翁》里面，他又运用隐蔽的方式讽刺宫廷贵族的生活作风。《乔治党丹》和《悭吝人》所着重提出的乃是资产阶级的问题：前者的主题是嘲笑资产阶级企图利用婚姻关系打入贵族阶级之列的愚蠢行为；后者的主题则是揭露资产阶级的悭吝作风。

《悭吝人》的主人公阿巴贡是一个高利贷者典型。我们从他身上清楚地看到原始积累时期资产阶级的贪财欲是怎样统治着他们的头脑。他在腰缠万贯脑满肠肥的生活中，产生了续弦的念头；可是他决不愿意为娶妻之事花去一文钱。恰巧他想娶的女子是他的儿子的恋人，因此他们父子之间发生了冲突。最后因为他的儿子能够归还他所失去的财产，他就欣然以不花钱为条件，让他的意中人和他的儿子结婚了。

《悭吝人》的题材系从普劳图斯的《一罐金子》里借用过来的。在罗马喜剧的基础上，莫里哀创造了自己的作品，借以向资产阶级提出警告：悭吝足以使人堕落，败坏人与人之间的正常关系。处理资产阶级问题的作品还有《贵人迷》(1670)，《女博士》(1672)和《没病找病》(1673)等。《没病找病》是莫里哀最后的一部作品，其中对于资产阶级的愚昧无知作了尖刻的嘲讽，创造了一种严肃的戏剧气氛，没有特殊笑闹的成分。它是十八世纪资产阶级家庭戏剧的先驱。至于它所揭发的冒牌医生的问

题，莫里哀是作为一个严重的社会问题反映在好几部作品里面的。

《没病找病》于一六七三年二月十日开始上演，莫里哀扮演阿尔贡。这时候，长期纠缠他的疾病加剧了。为了他的戏剧事业和剧团全体人员的生活前途，他不得不抱病演戏，不幸在公演的第四个晚上免强把戏演完之后就去世了。

最后还应该把莫里哀的晚期作品《司卡班的诡计》(1671)提一下。从形式上看，这是一部笑剧；实质上它富有深刻的现实主义的思想内容。作品的题材基本上是从泰伦斯的《佛尔缪》中借用过来的，莫里哀着重揭露了法国当时腐败的法律制度和官僚的贪污行为。莫里哀反映这类问题的作品是不多的。在《司卡班的诡计》里面，有两类不同的人物形象：一方面是两个头脑简单的老财主及其子女；另一方面是他们的仆人。和仆人们尤其是司卡班相较，这些财主们就显得十分愚蠢无用了。在莫里哀的仆人形象中，司卡班是表现得特别生动有力的。莫里哀的民主意识在这个人物身上获得了突出的反映。

波瓦洛的《诗的艺术》

波瓦洛(1636—1711)生长在一个法官的家庭，幼年时代学过神学，后来改学法律，从事文艺活动则为时较晚。他是一位学者和诗人，写过各种不同体裁的诗，《诗的艺术》也是用诗体写成的。

《诗的艺术》一共分为四章，总计一千一百行诗句，波瓦洛花了五年的时间才将它完成。由此可见，波瓦洛著书立说的态度是非常严肃认真的。这部著作可以说是言简而意深，内容丰

富而有系统。在第一章里面，波瓦洛首先要求诗人尊重理性，不要违反常情，讲究精炼准确和质朴典雅，避免浮词滥调，以词害义。他认为，一首好诗，应该是文词清晰、音韵和谐。一个理想的诗人，应该谦虚严谨，乐于接受批评，不为自已的缺点辩护；不轻听阿谀奉承。接着在第二章里，波瓦洛阐明了各种诗体的特点以及怎样才能使它们达到完美的境地。这里总结了前人的创作经验，褒贬分明。

对于戏剧艺术来说，第三章是特别重要的。它所涉及的是悲剧的定义和规律、它的发展历史，喜剧的发展历史、它的范围以及它和悲剧的区别等等。

波瓦洛认为，悲剧是对一种事物的摹仿，具有潜移默化的作用。它要有热情，在人们心中激起畏惧与怜悯的情感，而不是卖弄修辞技巧，大发枯燥冰冷的议论。它应该及早点题，不要纠缠费解，拖拖拉拉。它只应表现一个故事，并在一个固定的地点和一天时间内完成。这就是古典主义戏剧创作法则最主要的内容之一的三一律。这一条法则是古典主义戏剧创作的金科玉律，然而它的影响却不限于古典主义作家。

波瓦洛指出：

> "切莫演出一件事使观众难以置信：
> 有时候真实的事很可能不象真情。
> 我绝对不能欣赏一个背理的神奇，
> 感动人的绝不是人所不信的东西。"
>
> （《诗的艺术》第三章）

所谓真实的事，指的是个别的事实，而"真情"，则指的是具有普遍性的合乎理性的真实。这就是说，个别的事实，不能成为艺术表现的对象，因为它可能违背真情，不能令人置

信。可见，在波瓦洛看来，艺术的真实性，应该建立在理性或具有普遍性的“真情”之上，而不在个别事实的反映，更不是“背理的神奇”。

波瓦洛把史诗和悲剧作了一番比较，认为史诗的内容比悲剧更加波澜壮阔。但是任何一种诗人都必须善于剪裁。作品的故事情节和主题都不宜复杂纷纭，也不能开始时大事铺张，到头来空洞无物。组织结构要脉络分明，文词应该表现适当的热情而不过于拐弯抹角或牵强附会，一个字也不当离题。根据波瓦洛的规定，诗人应该重视悲剧艺术的单纯性和明确性，保持人物性格的一致性，务使他们的语言能够确切地表达他们的思想感情。爱情故事可以描写，但不容许因柔情蜜意而丧失了英雄人物应有的气概。描写古代或外国的英雄人物，还必须熟悉各个国家各个时代的不同习俗，不能把他们写成当代的人或象自己周围的人。

关于喜剧，波瓦洛首先谈到古代希腊喜剧的变迁。阿里斯托芬的喜剧不符合他的要求，米南达的喜剧则比较接近他的理想。因为前者攻击大圣大贤；后者善于戏谑而不恶毒伤人。波瓦洛推崇莫里哀刻划人物性格的本领，可是他指责莫里哀太爱平民，使他们经常在作品里出现，太爱滑稽，使他的喜剧失去风雅细致，变成一种无聊可笑的东西。波瓦洛也批评了一般以低趣味的东西去迎合贩夫走卒的作家。他主张把悲剧和喜剧，高尚严肃的成分和滑稽笑闹的成分严格地分开。这都表明古典主义理论的贵族性质。

关于人物性格的刻划，波瓦洛规定了各种类型人物，如青年人往往是轻浮而急躁，赋有瞬息万变的思想感情；中年人则显得比较平稳，善于对待现实，努力向上爬；老年人贪财好

利，抑郁不胜，喜欢回顾往事，抱怨当今，行事缓慢，举动艰难等等。为了创造这些不同类型的人物性格，波瓦洛要求作家注意研究"自然人性"，善于观察人，不要违反自然和理性。

在《诗的艺术》的最后一章，波瓦洛不厌其烦地规劝诗人不要凭灵感写作，自命不凡，到处兜售自己的诗篇，传播伤风败俗的毒素，而要虚心求教，凭理性创造，把"善"、"真"和"兴趣"汇于一炉。一个纯正的诗人既不奔走权门，妄图荣誉，也不产生嫉妒贪婪之心，把神圣的艺术变成营利的工具，为金钱而出卖自己的诗歌。

所有这些意见，都证明贺拉斯对于波瓦洛的直接影响；但是作为十七世纪法国古典主义的理论家，波瓦洛特别强调理性和自然的重要性，力图把古代的文艺理论和当时为君主专制政治服务的唯理主义的哲学思想结合起来，借以建立适合自己时代需要的文艺理论和美学原则。当然，古典主义的理论是经过长时期的发展而来的，其中如三一律和不容许悲剧与喜剧混合在一起的规定等等，也不是古代文艺理论家的原意。波瓦洛的贡献在于集古典主义全部理论之大成，并加以新的论述，使其具有系统性和完整性。

《诗的艺术》的重要意义在于它强调文学艺术的社会教育作用，要求文学艺术为当时有进步作用的君主专制政治服务。它规定的一套创作法则，虽然有很大的局限性，束缚了作家的创作自由；但也有不少可取的东西，例如它要求集中地表现主题思想、深刻地创造人物性格和进行心理分析，注重组织结构的周密性和完整性以及语言的简洁明了等等，都是应该解决好的问题。

三 剧场艺术

法国剧院事业的发展一直是比较缓慢的。在十七世纪戏剧创作最繁荣的年代里，除了宫廷剧场以外，波哥尼旅馆和玛雷剧院始终是巴黎戏剧演出活动的两大中心，这种情况是和君主专制的文艺政策有着直接关联的。一六八〇年，在路易十四的指令下，巴黎建成了另一大剧院，这便是现在的法兰西喜剧院的前身法兰西剧院。这个新的剧院系由波哥尼剧团和莫里哀剧团合并而成，由政府指派官员领导，享有演出专利权。因此，巴黎的演出事业又恢复了过去被垄断的情况。当然，法兰西剧院和耶稣受难剧团的垄断意义是有所不同的。法兰西剧院的垄断目的主要是为了有效地审查剧目和掌握剧目，控制演出活动，使戏剧艺术更好地为路易十四王朝服务。

法兰西剧院给演员保留有股份权，占有股份的演员可分享红利，一般演员工作到一定年限可以领取一定的俸金。在这里，集中了一批优秀演员，业务得到一定的发展；但整个法国戏剧事业却日益走向衰落，表演艺术开始进入停滞不前的阶段。

在表演艺术方面，长期以来所存在的拉辛派和莫里哀派之间的斗争，虽然在莫里哀死后不象以往那么尖锐，但仍旧在进行。这一斗争乃是古典主义和反古典主义之间的斗争在表演艺术方面的反映。古典主义的表演艺术，随着这一创作体裁的确立而逐渐地向前发展，到了拉辛手里便达到了高峰，并且形成了一套固定的表演程式。这是一段长时期的发展过程。《熙德》的上演是确立古典主义悲剧创作的标志，也是创立古典主义表演艺术的里程碑。这次演出的成功，主要是得力于演员孟多里

的艺术才能。通过激动人心的朗诵和真实的表情，他创造出一个完美而富有骑士热情的罗德利克这个英雄形象。他的抑扬顿挫的音调充分掌握演说式的台词的技巧，使观众感到特别新鲜而有力量，不能不向他喝采。

孟多里是一个出色的演员，也是一个著名的导演和剧院领导人。在他的领导下，玛雷剧院在草创时期经过许多困难而获得很大的成就。在表演方面，他特别注意朗诵和表情的姿态，为后来的古典主义表演艺术开辟了道路。

不久以后，这个剧院又出现一个才华出众的演员弗罗里多尔。他的表演艺术的主要特征是使台词的朗诵接近日常的语调，抛弃过分的夸张。这是一种新的古典主义悲剧的表演方法，为后来的莫里哀继承和发展了。

古典主义悲剧系采用诗的语言形式写成的；它着重表现英雄人物的内心世界。演员必须研究如何进行富有效果的舞台朗诵，既能符合剧情的需要，又不流于脱离真实的浮夸；同时注意表现人物的内心活动，不能单纯地追求外在动作的表面效果。这是一项复杂而艰难的艺术创造，许多演员和作家不断地探讨这个问题，希望得到比较圆满的解决。因此，古典主义的表演艺术，经过反复的摸索，获得了很大的发展和提高。

与此同时，舞台美术也不断地有所发展和提高。从前，在法国最流行的笑剧是在广场上演出，舞台上没有什么布景，只用一张幕布或屏风，隔成前后两部分；神秘剧的舞台则是采取自然景物的样式。波哥尼旅馆原来继承着这些传统，等到意大利戏剧特别是田园剧的舞台布景传来以后，它便将法国自己的传统和文艺复兴时期意大利的艺术原理结合起来，逐渐形成了具有法国特点的舞台美术。在法国舞台上，我们可以看到许多

象征性的表现手法，如一个宝座代表宫廷、一张床代表寝室、一块黑布饰作棺材，以格子窗表示牢狱等。此外，在意大利的舞台美术的影响下，法国舞台已经可以表现多种变化了。

自从古典主义确立以后，舞台美术又有了新的发展。古典主义悲剧经常描写宫廷事件，遵守三一律的创作法则，因而舞台上建立了不变的宫廷布景。这种布景系表现一般的宫廷式样，也具有法国宫廷建筑和陈设的许多特征。时间力求一致，幕与幕之间的时间距离则运用不同的灯光表现出来。古典主义悲剧在舞台布景方面强调艺术的单纯性；演员的装束则尽可能华丽美观。这种装束不受古代题材的限制，因此不作古代的模仿，而是合乎法国宫廷的风尚的。

由于悲剧诗人的创作风格互不相同，法国古典主义的表演艺术也前后有所差异。例如，高乃依强调艺术的夸张性；拉辛则强调艺术的质朴性。高乃依的悲剧着重表现人物的外在动作；拉辛的悲剧则着重表现人物的内心活动。过去表演高乃依的悲剧的那种尽量夸张和追求外在形式的手法，显然不符合拉辛的艺术要求，因而遭到他的强烈反对。拉辛教导演员摒弃夸张的台词朗诵，不要一味贪图表面的舞台效果。他认为，戏剧艺术同时具有诗和音乐的美，朗诵时不能提着嗓子高叫，或玩弄各种奇怪的声音；而仅仅诉诸感觉的和不真实的动作，只会破坏悲剧的诗意，不可能把它表现出来。他的朗诵方法是比较接近散文的念法，注重和谐的声调和节奏；动作则要求合乎自然。有些演员喜欢模仿古代人物形象的庄严文雅的姿态；拉辛也不主张机械地抄袭古人。

拉辛时代的古典主义悲剧的表演艺术被称为朗诵艺术。这种表演艺术当然不只是朗诵，还有各种姿态和动作；它是根据

古典主义的一般美学原则建立起来的。演员必须富有理智，具备高度的文艺修养，理解自己在演什么，如何提高艺术质量。他们的主要任务是严肃地富有感情地朗诵台词，表现优美的姿态和动作。他们的主要条件不是社会生活实践，而是生理和心理的禀赋。他们完全是自我。

在诗的朗诵中，一字一句都不能有一点含糊；节奏的变化最为重要。各种不同的情感必须通过不同的声调表达出来。同样，在表达各种不同的感情时，也有各种相应的动作和姿态。这些动作和姿态都不是或不完全是日常生活中的表现方法，而是服从于造型艺术的要求的。在任何场合，演员都得避免鄙俗难看的姿态和急速粗暴的动作。他们经常是面对观众的。

拉辛对于女演员的训练工作是特别重视的，因为在他的创作中，女角比男角更重要。在他的领导和培养下，曾经产生过一些著名的表演艺术家，其中以女演员玛丽•德马尔(1642—1698)最为出色。她的嗓音柔和清晰，经过长期锻炼，运用自如，符合"朗诵艺术"的要求。她一直扮演拉辛的悲剧主人公，轰动一时。

一般地说，古典主义的种种限制束缚了演员的创造才能，剥夺了他们的个性，使他们脱离生活，脱离实际，违反自然，缺乏真实生活和真实感情的表演。大多数的演员只是按照固定的方法表演，千篇一律，有创造性和独特风格的演员很少。

对于表演艺术中脱离现实和违反自然的现象，莫里哀曾经作过长时期的斗争。他在《凡尔赛即兴》里面指出，演员的声调、动作和姿态都要切合真实和自然，讲话的语气和表情应该和剧中人物的性格和身分相适应，那种沙龙式的矫揉造作的表演方法必须去掉，象当时波哥尼旅馆的一些演员带着习惯性的过分夸张只能贻笑大方。莫里哀及其学派为后来法国现实主义

的表演艺术打下了基础。

在同旧的表演学派的斗争中，莫里哀所宠爱的一位演员迈克尔·巴隆(1653—1729)扮演着非常重要的角色。他是莫里哀的学生，先后在莫里哀剧团、波哥尼旅馆和法兰西剧院演戏，表现出超出一般的艺术才华。遵守莫里哀的教训，他反对陈旧的古典主义的表演方法，力图打破刻板的音调铿锵的朗诵和矫揉造作的姿态，肯定在悲剧的表演中，应用日常生活里的音调和姿态，不必总是面对观众，一切动作和对话都应合乎自然。他经常保持天赋的冷静态度，喜欢运用“停顿”的手法，以表达悲剧的思想感情。和以往的朗诵方法不一样，他不是一行一行地只加重每行韵脚的字音去念诗，而是强调韵律的重要性，使他的音调自然而又和谐。他的具有表现力的动作和面部表情，都是传统的古典主义表演艺术所缺乏的。在他看来，表现真实的思想感情，要比遵守那些不切实际的法则重要得多。他对于法国表演艺术的发展有着重要的贡献。

第五章　十八世纪的戏剧

第一节　概　　述

十八世纪是启蒙运动时期。这个运动是资产阶级掀起的又一次反封建统治的思想文化运动。它最早产生在英国。这时英国资产阶级已经进行了革命，其结果是“资产阶级与大部分大土地所有者之间建立了长期的联盟，而这种联盟使英国革命在本质上有别于用分散土地来消灭大土地所有制的法国革命。”①十七世纪的英国资产阶级革命的保守性和妥协性和十八世纪末的法国资产阶级革命的战斗性和彻底性分别反映在它们的启蒙思想之中。但是恩格斯指出：“如果说，法国在上世纪末给全世界做出了光荣的榜样，那末我们也不能避而不谈这一事实：英国还比它早一百五十年就已做出了这个榜样，而那时法国还根本没有准备向英国学习呢。至于18世纪法国哲学家伏尔泰、卢梭、狄德罗和达兰贝尔等阐明的那些思想，不是首先产生在英国又是产生在哪儿呢！”②

英国的启蒙思想家没有达到法国的启蒙思想家那样的思想

---

① 马克思、恩格斯：《〈新莱茵报。政治经济评论〉第二期上发表的书评》。《马克思恩格斯全集》第7卷，第251页。人民出版社1959年版。

② 恩格斯：《路易·勃朗在第戎宴会上的演说》。《马克思恩格斯全集》第4卷，第425页。人民出版社1958年版。

高度，而且偏于重视社会道德问题，很少涉及重大的政治问题。但是也有一些比较激进的人物，如作家约翰·盖伊和菲尔丁等，他们对于当时英国的贪污腐化和强取豪夺的议会政治也进行揭露和批判，同英国政府的迫害活动展开针锋相对的斗争。

在法国，资产阶级的力量正在蒸蒸日上，君主专制的反动统治激起了人民群众的强烈反抗，全国各地都出现了如火如荼的抗暴斗争。到了十八世纪下半期，王室的丧钟已经是响彻云霄了。在革命面前，法国资产阶级还在摇摆不定，使得路易十六及其朝臣们苟安了一段时间。他们后来意识到不能以调和妥协的方式争取政治权利，必须同人民群众联合起来展开革命斗争才有出路，于是法国资产阶级革命终于一七八九年爆发，国王被送上断头台。

在革命前的长期而激烈的阶级斗争过程中，法国产生了象伏尔泰等人这样的一批杰出的启蒙思想家，他们为法国资产阶级革命提供了充分的理论依据。他们以大量的著作，如哲学著作、政论文章以及各种形式的文学艺术作品等，作为向旧的封建秩序进攻和宣传革命的斗争工具，其影响是十分深远的。恩格斯指出："现代社会主义，就其内容来说，首先是对统治于现代社会中的有产者和无产者之间、资本家和雇佣工人之间的阶级对立和统治于生产中的无政府状态这两个方面进行考察的结果。但是，就其理论形式来说，它起初表现为十八世纪法国伟大启蒙学者所提出的各种原则的进一步的、似乎更彻底的发展。"① 紧接着，恩格斯又指出："在法国为行将到来的革命启发过人们头脑的那些伟大人物，本身都是非常革命的。他们不承认

① 恩格斯：《反杜林论》。《马克思恩格斯全集》第 20 卷，第 19 页。人民出版社 1971 年版。

任何外界的权威，不管这种权威是什么样的。宗教、自然观、社会、国家制度，一切都受到了最无情的批判；一切都必须在理性的法庭面前为自己的存在作辩护或者放弃存在的权利。思维着的悟性成了衡量一切的唯一尺度。……”①

同法国相比较，其他的西欧国家，例如意大利和德国的启蒙运动就显得更加落后了。这是由它们的历史发展情况决定的。长期以来，意大利被外族统治的局面一直没有得到改变。外国统治者的残酷压迫和掠夺，连年不断的战争烽火，反动教会的恣意专横，封建阶级的飞扬跋扈，政治经济的分崩离析，生产停滞不前，资本主义的发展受到严重阻碍，广大的人民群众处于贫困落后的状态等等，构成了整个十八世纪意大利社会的悲惨图景。意大利的资产阶级不仅软弱无力，而且也缺乏阶级觉悟和民族意识。在人民群众对国内外的统治阶级不断地展开抗暴斗争的过程中，资产阶级始终不曾为意大利的民族利益作出重要贡献。

当然，在这个四分五裂的国家里，各地的政治经济以及文化各个方面的发展情况是不平衡的。特别是到了十八世纪后半期，有些地方的封建势力被削弱，资产阶级的力量在上升，因此启蒙运动也得到一定程度的发展。一般地说，意大利的启蒙思想家或多或少地接受了法国的影响，对于封建贵族和教会的反动统治以及各种旧事物都进行揭露和批判，力图维护第三等级的利益，首先是资产阶级的利益；但是他们的思想要求缺乏高度和战斗性。

十八世纪的德国仍旧是个分裂割据的国家。三百多个小邦

① 恩格斯：《反杜林论》。《马克思恩格斯全集》第20卷，第19页。人民出版社1971年版。

各霸一方，封建阶级实行野蛮统治，使整个社会陷入一片黑暗和混乱之中，资本主义很难得到发展，战争经常威胁着人们的生命。在法国启蒙运动的影响下，德国也开展了启蒙运动；但资产阶级的力量太软弱，德国的启蒙运动不可能得到象法国那样高度的发展。德国资产阶级不仅还没有夺取政权的要求，而且直到法国资产阶级革命时期，他们还对法国人民的革命行动采取敌视态度。

在启蒙运动中，德国不曾产生象法国那样的理论联系实际地推动资产阶级革命的政论家。德国启蒙思想家主要是在文化教育和科学研究方面作出了成绩。十七世纪的文化教育和文学艺术是完全掌握在封建教会手里的。经过启蒙思想家的努力，这种情况发生了显著的变化。在文学艺术方面，早期启蒙思想家的改革工作还很不彻底，他们还不曾放弃对于法国古典主义的模仿和贵族趣味的屈从；但是到了莱辛出来之后，这种情况就大为改观，德国启蒙时期的文学艺术已经达到成熟的境界。莱辛是杰出的启蒙思想家，他为建立德国的民族文化作出了卓越的贡献。

十八世纪七十年代，德国产生了著名的狂飙运动。这一为时短暂的文学运动是启蒙运动的继续和发展，在德国文学发展史上有着重要的地位。运动之所以为时短暂，也是和当时德国历史发展的情况分不开的。对于这种情况，恩格斯作过这样的描述："这是一堆正在腐朽和解体的讨厌的东西。没有一个人感到舒服。国内的手工业、商业、工业和农业极端凋蔽。农民、手工业者和企业主遭到双重的苦难——政府的搜刮，商业的不景气。贵族和王公都感到，尽管他们榨尽了臣民的膏血，他们的收入还是弥补不了他们的日益庞大的支出。一切都很糟糕，

不满情绪笼罩了全国。没有教育，没有影响群众意识的工具，没有出版自由，没有社会舆论，甚至连比较大宗的对外贸易也没有，除了卑鄙和自私就什么也没有；一种卑鄙的、奴颜婢膝的、可怜的商人习气渗透了全体人民。一切都烂透了，动摇了，眼看就要坍塌了，简直没有一线好转的希望，因为这个民族连清除已经死亡了的制度的腐烂尸骸的力量都没有。”①

恩格斯同时又说：“只有在我国的文学中才能看出美好的未来。这个时代在政治和社会方面是可耻的，但是在德国文学方面却是伟大的。1750年左右，德国所有的伟大思想家——诗人歌德和席勒、哲学家康德和费希特都诞生了；过了不到二十年，最近的一个伟大的德国形而上学家黑格尔诞生了。这个时代的每一部杰作都渗透了反抗当时整个德国社会的叛逆的精神。”②这种叛逆的精神突出地反映在以歌德和席勒为代表的狂飙运动之中；然而在这个谁都对自己的祖国前途不抱任何希望的国家，这种精神很快也就消失了。狂飙运动在八十年代中期宣告完结，接着而来的便是古典文学时代。歌德和席勒也是这个时代的代表作家。这种求助于过去的亡灵来演出世界历史的新场面的古典文学，在德国文学史上也写下了重要的一页。

总的说来，启蒙运动在西欧各国有着不同程度的开展。启蒙思想家们的思想要求彼此有所不同，其成就也大小不一；但是在反封建和推动历史前进的斗争中，他们都作出了自己的贡献。他们所提倡的自由、平等、博爱等口号，都是抽象的概念。

---

① 恩格斯：《德国状况》。《马克思恩格斯全集》第2卷，第633—634页。人民出版社1957年版。

② 恩格斯：《德国状况》。《马克思恩格斯全集》第2卷，第634页。人民出版社1957年版。

他们的许多社会理想，实际上只是一些幻想。作为资产阶级的思想家，他们往往是和人民群众的利益相违背的资产阶级利益的捍卫者；但是他们确信他们是捍卫整个第三等级的利益的。列宁指出："不应该忘记：在18世纪启蒙者（他们被公认为资产阶级的向导）写作的时候，在我们的40—60年代的启蒙者写作的时候，一切社会问题都归结到与农奴制度及其残余作斗争。新的社会经济关系及其矛盾，当时还处于萌芽状态。因此，资产阶级的思想家在当时并没有表现出任何自私的观念；相反地，不论在西欧或俄国，他们完全真诚地相信共同的繁荣昌盛，而且真诚地期望共同的繁荣昌盛，他们确实没有看出（部分地还不能看出）从农奴制度所产生出来的制度中的各种矛盾。"① 这是对于启蒙思想家最正确的历史评价。

在启蒙思想家当中，法国的唯物主义者在反封建的思想斗争中占有最为重要的地位，其影响也最为深远。马克思和恩格斯指出："**傅立叶**是直接从法国唯物主义者的学说出发的。**巴贝夫主义者**是粗鲁的、不文明的唯物主义者，但是成熟的共产主义也是**直接**起源于**法国唯物主义**的。"② 不过整个说来，这种唯物主义乃是机械的唯物主义和形而上学的唯物主义。

启蒙思想家对于文学艺术的发展也作出了卓越的贡献。许多启蒙思想家都是杰出的文学家和艺术家。他们的文艺理论及其创作实践都是划时代的，其重大特征是富于深刻的政治哲学内容和战斗力量。在戏剧方面，他们同当时流行于西欧各国的

---

① 列宁：《我们究竟拒绝什么遗产?》《列宁全集》第2卷，第444—445页。人民出版社1959年版。

② 马克思、恩格斯：《神圣家族》。《马克思恩格斯全集》第2卷，第167页。人民出版社1957年版。

古典主义和各种华而不实的戏剧开展尖锐的斗争，从而建立了启蒙时期的现实主义戏剧。这种戏剧具有鲜明的倾向性和积极的社会教育作用；也存在着不少的缺陷，其中最突出的一点就是它所表现的启蒙作家的理想与资产阶级社会现实之间的矛盾。启蒙作家往往把他们的人物变成抽象美德的化身，或者说变成作家理想的单纯号筒。这种现实主义的缺陷是和它的唯物主义哲学基础的局限性分不开的。

第二节 英国戏剧

一 戏剧的发展

在资产阶级革命时期，英国戏剧遭到了清教徒的全面摧毁。王政复辟时期的戏剧活动主要是局限在宫廷贵族的圈子里，和一般观众的联系不大。自从一六八八年以后，这种情况就逐渐有所改变了，因为资产阶级认识到，戏剧是攻击敌人和维护本阶级利益的有力武器，不应加以反对，而应把它从贵族手里夺过来为自己服务，这就为启蒙时期英国资产阶级戏剧的形成和发展创造了有利的条件。

英国资产阶级力图运用戏剧批判贵族阶级的种种败德，宣扬资产阶级的生活方式、思想感情和伦理道德观念。这样一来，英国资产阶级的戏剧就不免带有说教性质。在启蒙运动初期，许多剧作家曾经从事创立新型戏剧的探讨；但是他们的作品都不是真正的资产阶级戏剧。英国第一部标准的资产阶级戏剧，是乔治·李洛的《伦敦商人》。这个剧本于一七三一年上演，获

得很大的成功。在二十二年之后，爱德华·摩尔写了他的《赌徒》。这是英国第二部标准的资产阶级戏剧。

《伦敦商人》和《赌徒》都是所谓的家庭悲剧。在《伦敦商人》里面，李洛通过资产阶级的生活描写，着重宣扬资产阶级的思想感情和清教的道德观念。伦敦商人索若谷是一个令人敬佩的人物。当他发现他的店员乔治·邦威尔因爱上妓女密尔沃德而盗窃他的金钱时表示宽大，没有加以惩罚。后来由于密尔沃德进一步引诱，乔治·邦威尔不仅再度盗窃主人的金钱，而且杀了自己的叔父，因此被捕下狱，处以死刑。在这里，作者首先对于索若谷这个资产阶级的代表人物表示了热情的赞美。他既是个厚道的主人，也是个慈爱的父亲。对于悲剧英雄乔治·邦威尔，作者也是表示同情的。在犯罪的过程中，乔治不止一次地表示真诚的忏悔；可惜他不能战胜密尔沃德的魔力，以致遭到灭顶之祸。在李洛看来，象密尔沃德这种卖弄风情为非作恶的妓女，乃是贵族社会的产物，应该为人们所唾弃。作品最后也表扬了为保卫资产阶级生活环境和道德原则的政府，它处理犯罪案件能够执法如山。

如果说李洛在《伦敦商人》中是警告资产阶级提防淫荡生活的罪恶及其后果，那么摩尔在《赌徒》中则旨在向资产阶级揭示赌博行为的危害性。这两部作品在西欧戏剧发展史上占有重要地位，因为它们是最早的两部标准的资产阶级戏剧，对于西欧各国资产阶级戏剧的形成有着显著的影响；然而无论就思想性或艺术性而言，这两部作品都是平淡无奇的。他们的最大缺陷是将自己局限在资产阶级的生活方式、思想感情以及宗教道德的框子里，缺乏重大的社会冲突和深刻的思想内容。

除了以李洛和摩尔为代表的资产阶级作家以外，英国还有

一批更重要的批判英国贵族资产阶级政治和社会生活的进步作家，以民谣歌剧获得盛名的约翰·盖伊(1685—1732)便是其中最早的一位旗手。民谣歌剧是一种新型歌剧，有说有唱，大量地采用民间歌谣，有的在轻松愉快的情调中，穿插着极其严厉的社会政治讽刺。盖伊是民谣歌剧的首创者；他的第一部同时也是最有名的一部民谣歌剧《乞丐的歌剧》(1728)是在讽刺文豪斯威夫特的建议和影响之下写成的。它对于英国官场中的贪污贿赂和上层社会不道德的行为作了深刻的揭露，对于当时流行于英国的意大利的歌剧也进行了尖锐的讽刺，因为这种歌剧是属于贵族阶级的东西。《乞丐的歌剧》很成功，于一七二八年元月开始在伦敦上演，全城为之轰动。这个剧本为作者赢得崇高的荣誉，给剧院经理带来很大的利益，同时也给作者树立了许多敌人，特别是激起了首相罗伯·瓦尔浦的满腔仇恨，因而他的《乞丐的歌剧》的续篇《波丽》(1729)就被瓦尔浦禁止演出了。

在盖伊的创导和鼓舞之下，民谣歌剧立即在英国风行一时，对于英国戏剧的发展有着积极的影响。紧跟着盖伊之后，菲尔丁也写了许多民谣歌剧，而他的政治讽刺剧正是在这种歌剧的基础上发展起来的。在这些政治讽刺剧如《堂吉诃德在英国》、《巴斯昆》和《1736年的历史纪事》等里面，菲尔丁对于英国统治集团的贪污腐化，英国民主政治的虚伪性以及英国资产阶级在爱国主义的幌子下所进行的剥削和掠夺活动，作了深刻的暴露和嘲讽。正是因为这样，英国政府对菲尔丁施行种种迫害，使他不得不放弃戏剧创作工作和剧院领导工作。从此以后，英国戏剧便普遍地丧失了政治讽刺性质，迎合贵族资产阶级口味的东西充斥着英国舞台。

菲尔丁离开剧院是一七三七年的事情。这一年在英国戏剧史上是继一六四二年之后又一可耻的一年。为了消灭戏剧界的敌人，首先是要把菲尔丁赶出剧院，不让他从事戏剧工作，瓦尔浦指使国会通过了一项戏剧审查法案，对于戏剧创作和演出作了种种严格的限制，并规定可文花园、德乐利街剧院和干草市剧院为合法的剧院，其他的剧院都是不合法的。合法的剧院上演的剧目必须经过审查，不合法的剧院只能上演一些不伦不类的消遣品，一切不合政府要求的重要创作都不能和广大的观众见面。

戏剧审查法案对于英国戏剧的影响是极其深远的；它长期阻碍着英国戏剧的发展。萧伯纳曾经指出："菲尔丁被驱逐出莫里哀和阿里斯托芬的行业，便从事塞万提斯的行业；从此英国小说成为文学的一种光荣，而英国戏剧则成为文学的耻辱。"①

十八世纪上半期，英国流行着各式各样的戏剧，其中有历史上的作品，也有当代的作品，也有外来的作品。到了本世纪下半期，感伤喜剧和快乐喜剧或风俗喜剧便占有特殊重要的地位。在它们的排挤之下，专门适应上层社会的市侩戏剧就逐渐消声匿迹，其他的戏剧也很少象过去那样流行。

感伤喜剧和风俗喜剧是两种相互对立的戏剧，它们之间存在着剧烈的斗争。无论是对于社会生活的反映，或是对待现实问题的态度，这两种戏剧都有着显著的差别。感伤喜剧对于上流社会的丑恶现象，特别是贵族阶级的生活作风，表示不满；但是一般地说，它的思想内容是很肤浅的，并且赋有浓厚的调和色彩，缺乏战斗意义。感伤喜剧的作家力图以自己的社会理

① 《萧伯纳戏剧集》(英文版)序言第8页。

想和道德原则从正面教育群众，对于现实社会的黑暗面不作深刻的揭露和批判，而是着重倾吐个人的感伤情绪和不切实际的幻想。因此，这种戏剧的主要特征是创造动人的故事情节和正面的英雄人物，用以达到劝善规过的目的。

感伤喜剧盛行于十八世纪下半期，实际上它在本世纪上半期已经出现。这类作品很多，有的也曾名盛一时；但是它们大都没有什么艺术价值，早已被人遗忘。即使是当时最有名的感伤喜剧作家坎姆贝兰德和凯利的作品也不例外。以小说《威克菲牧师传》驰名于世的哥尔斯密的第一部戏剧《好心人》，尽管作者在它的序言里对于感伤喜剧有所非难，实际上也没有完全脱离感伤喜剧的巢穴。如果把这部作品同作者的下一部喜剧《委曲求全》或者是谢立丹的作品作比较，我们就会发现它的思想内容和社会批判是不深刻的。但是必须肯定，哥尔斯密是十八世纪下半期英国风俗喜剧的先驱，在同感伤喜剧的斗争中，曾经为风俗喜剧奠定了理论基础，而《好心人》则是他在这一方面的创作实践，应该说是十八世纪英国的一部早期的风俗喜剧。

在哥尔斯密看来，喜剧应该反映生活和自然，其中包含着丰富的令人感到愉快的幽默；但感伤喜剧太高尚，既缺乏现实生活基础，也不合一般观众的要求。对于这些论点，谢立丹后来作了进一步的发挥。根据一般风俗喜剧作家的解释，他们的创作目的，不象感伤喜剧那样进行道德宣教，而只是娱乐观众，供给他们以笑料。这是这两种喜剧作家所争执的主要问题。事实上，风俗喜剧的创作目的，决不只是娱乐观众，而是通过各种笑料，进行生动有力的社会讽刺和批判。

风俗喜剧的作家很多，十八世纪英国最著名的演员兼导演

加立克也是这种喜剧作家；他和科尔曼合著的《秘密的结婚》(1766)对于贵族阶级的生活作风作了很好的揭露和讽刺。它是从菲尔丁到哥尔斯密和谢立丹之间的一部最为出色的剧作。

在感伤喜剧和风俗喜剧的斗争中，最后胜利是属于后者的。有些感伤喜剧的作家，后来也有创作风俗喜剧的倾向。但是风俗喜剧作家也有一个重大的缺陷，即他们所强调和直接批判的不是当时的政治制度和社会制度，而是贵族资产阶级的风俗习惯和思想感情，这是他们赶不上盖伊和菲尔丁等人的地方。

风俗喜剧最有代表意义的作家是十八世纪下半期英国最重要的戏剧家谢立丹。他的生活兴趣很广泛，写的作品不多；但是他的作品《造谣学校》却是非常有名的，直到今天仍然不断地在舞台上出现，拥有大量的读者和观众。他继承了菲尔丁的创作传统，并且接受了莫里哀和博马舍等人的影响，使他的作品超出了当时一般风俗喜剧的水平，取得了英国启蒙时期现实主义戏剧的新的胜利。与菲尔丁不同，谢立丹不曾创作政治讽刺剧；戏剧审查制度不容许他这样作。

二 作家与作品

菲尔丁及其戏剧创作

这是英国启蒙时期的一位激进民主主义者和现实主义小说的创始人。他以小说创作享有世界声誉；但他的戏剧创作在英国戏剧史上也占有不可磨灭的地位。他的富有现实生活内容和社会讽刺的各种体裁的戏剧，如民谣歌剧、喜剧，特别是政治讽刺剧，都是值得我们研究的。萧伯纳说，除了莎士比亚以

外，菲尔丁是从中世纪到十九世纪英国所有的职业戏剧家中最伟大的一位戏剧家。

亨利·菲尔丁(1707—1754)出身于没落的贵族家庭，曾于一七二八年入荷兰雷顿大学念书，只因经济困难，不到两年即中途辍学。他完成高等教育是在放弃戏剧工作以后的事情。菲尔丁是以戏剧开始他的创作道路的,在上大学以前就写过剧本，从荷兰回国以后便成了职业剧作家。菲尔丁在戏剧创作上是一步步朝着政治讽刺剧方面发展的，同时对于剧院也大力进行改革工作，这就使得英国政府感到不安，终于利用戏剧审查法案迫使他停止了戏剧活动。英国政府这一文字狱的措施并没有完全阻止菲尔丁的创作活动，他的创作才能在小说方面得到更大的发挥，使他成为英国小说史上最杰出的作家之一。

菲尔丁是一位具有尖锐的社会观察力、高超的讽刺才能和坚强的斗争意志的战士。为了制止他的戏剧活动，以瓦尔浦为首的敌人曾经全面地向他进攻，使他在创作和生活两方面都遭受到许多折磨；但他并没有在强大的敌人面前低头，而是始终如一地同他们进行斗争，深刻地揭发和讽刺他们的罪恶活动。在困难的环境当中，他善于学习，善于工作，善于创造自己的生活乐趣。

无论在小说或戏剧创作中，菲尔丁对于塞万提斯都表现有强烈的兴趣。这位西班牙的讽刺大师所创造的英雄人物堂吉诃德不时在他的笔下再现出来，而在《堂吉诃德在英国》(1734)里面则以主人公的身分活动着，成为英国贵族资产阶级的贪婪掠夺及其肮脏的议会政治的揭露者和见证人。这个西班牙的骑士漫游英国，偶尔来到一个乡村的选区，被提名为英国国会的候选人，于是许多人怀着自私的目的来为他效劳，哪怕他是个疯

子也无关紧要。剧本的故事情节，特别是堂吉诃德的滑稽言行，实在是妙趣横生，经常使人发笑；可是就在这种情况下，严肃的政治问题，尤其是实行公开贿赂的国会选举，是更加有力地被暴露出来。

菲尔丁对于英国议会政治的抨击进一步表现在《巴斯昆》(1736) 和《1736年的历史纪事》(1737)当中。《巴斯昆》包含一个喜剧和一个悲剧的排演：喜剧是描写收买选票的讽刺画；悲剧则是以寓意的形式表现英国政治制度的腐败不堪，同时也展示着未来的希望，因为在悲剧的结局中，被杀害的女王的幽灵终于驱走了她的敌人，智慧战胜了愚昧无知。和《巴斯昆》一样，《1736年的历史纪事》也是采用戏中戏的形式来进行政治讽刺的。这个剧本是当时英国贵族资产阶级社会的缩影，充满着政治社会问题，虽然有的戏剧情节并不发生在英国。根据剧本所揭发的事实看来，英国的政治是买卖政治，腐化堕落的政治，贪赃枉法的政治，个人利益高于一切的政治。通过一场决定和平与战争政策的描写，菲尔丁无情地暴露出一群商人政客的丑恶面貌。他称这些狂人们是"爱国者"，实际上，在他们的脑子里，祖国这个概念远不如买卖来得具体。有的人说得很干脆，他的祖国就是他的店子，祖国是否繁荣要以他的生意大小来判断，战争既然可以使他的生意兴隆，他就为战争干杯。这是菲尔丁的高度现实主义的哲学概括，有着巨大的艺术说服力量。

以上的三部戏剧达到了菲尔丁的戏剧创作的最高峰。除此以外，菲尔丁还写过许多风俗喜剧。这些喜剧和复辟时期的风俗喜剧不同，是用来批判英国贵族资产阶级的社会恶习的。在菲尔丁的这些作品当中，《咖啡店政客》(1730)占着特别显著的地位。它让我们看到英国司法界的真实面貌：法官是两面三刀

唯利是图的生意人，法院是法官发财致富的交易所，而法律本身则是阔人的宝剑，既能保护他们自己，又能宰割穷人。

在创作方法上，菲尔丁决不接受任何清规戒律的限制。对于那些陈腐的戏剧创作法则，他表示厌恶，并给以批判，这在他的《悲剧的悲剧》(1731)和《巴斯昆》中都有所反映。他的戏剧创作方法的特点，首先是创造生动有趣的戏剧情节，其中滑稽诙谐的因素和严肃的政治社会问题交织在一起，有时还把一些离奇怪诞或寓意性质的东西巧妙地组织进来，以便达到讽刺的目的。戏剧语言是简洁而有力量的；在喜剧和讽刺剧里面也带有民谣歌剧的色彩，许多歌曲穿插于其间。戏剧的结构形式很自由，有的看来比较松弛；但戏剧动作的内在联系却很紧密，富于逻辑性。菲尔丁喜欢给他的人物以表现性格的名字，这就使得他们的性格更加突出起来。

哥尔斯密及其戏剧创作

奥立佛·哥尔斯密(1730——1774)是爱尔兰的一个穷苦牧师的儿子，在大学里读得硕士学位。离开学校以后，他从事过各种不同的职业，如牧师、医生、律师、教员、作家等等。他也是具有多方面的创作才能的作家，写过好几部世界闻名的作品，当时欧洲各国的许多文豪都很赏识他；可是这并不能改变他的贫困生活，他的一生是潦倒不堪的一生。

在戏剧方面，哥尔斯密的创作并不多，但很重要。在他的几篇戏剧理论文章中，《论剧院，或快乐喜剧和感伤喜剧的比较》(1772)一文最为人们所重视，因为它充分地揭露了感伤喜剧的缺陷，从而阐明了快乐喜剧(风俗喜剧)所应该走的道

路。根据亚里斯多德和波瓦洛的戏剧理论以及传统的创作实践，哥尔斯密说明感伤喜剧不成其为喜剧，而是一种伪造的悲剧。他指出，这种喜剧之所以获得成功，可能是由于新奇，同时也是由于它赞扬人们的过失。在这种喜剧创作里面，几乎所有的人物都是善良的，极其慷慨；虽然缺少幽默，但富于伤感和感情。如果他们有了某些过失或缺点，观众不仅加以原谅，而且加以称赞，因为考虑到他们的心地是善良的。这样一来，过失不被人们所厌恶，反而受到褒奖。由此可见，感伤喜剧不能给人们以快感，也缺乏艺术的真实性，因而也就没有什么真正感人的力量。这篇论文虽然简短，却具有说服力。作者对于风俗喜剧的要求，在他的《委曲求全》中得到了具体反映。

《委曲求全》是十八世纪下半期英国风俗喜剧的名著之一。它主要是揭露和批判一个名叫马洛的贵族青年表里不一的思想作风和生活作风。这个贵族青年和他的朋友赫斯丁从伦敦来到一个偏僻的乡村，晚间投宿在马洛的父亲的老朋友哈德加塞家中，误认为它是一座旅馆，对待主人的态度非常粗暴，致使他颇为不满，也感到惊讶，因为马洛的父亲曾经对哈德加塞介绍，马洛是个彬彬有礼的青年。恰恰相反，他不仅粗暴，还有玩弄女性的恶习。作者对此作了有力的揭露，并让哈德加塞的女儿狠狠地捉弄了他一番，虽然她还是愿意嫁给他。整个喜剧包含马洛和赫斯丁分别同哈德加塞的女儿和侄女经过各种矛盾冲突结成婚姻的过程，没有涉及重大的社会问题；但是内容集中，情节生动，对于英国贵族资产阶级的社会生活和风俗习尚有着现实主义的反映，作者的启蒙思想从此可以看到。

谢立丹及其戏剧创作

理查·谢立丹(1751—1816)的生活道路是复杂的。他是一个演员和女作家的儿子，从小就和剧院有接触，后来还当过德乐利街剧院的股东和导演。他总共写过七个剧本，其中有六部是在一七七五——一七七九年间完成的。后来他积极从事政治活动，基本上放弃了原来的戏剧创作生活。从一七八〇到一八一二年，他一直担任英国国会议员和政府各部门的要职，以善于演说著称。拜伦认为他是英国历史上最出色的演说家。他曾经极力反对英国政府和英国的殖民主义分子对印度实行残酷的殖民掠夺，这一点也是很可贵的。他的晚年生活非常困难。自从一八一二年失去政治地位以后，他便陷入沉重的债务之中，一直到死为止。

在谢立丹的戏剧创作中，《情敌》(1775)和《造谣学校》(1777)占有最重要的地位。《情敌》是一部嘲笑沉迷于感伤情调的青年人的风俗喜剧，很成功。女主人公丽狄亚·伦吉斯是这类青年人的代表，深受感伤主义小说的影响，把自己的爱情生活寄托在虚幻的情趣之中，一旦这种情趣被现实摧毁，她就有所伤感了。谢立丹对于其他的一些剧中人物，特别是好吹牛而又胆小如鼠的阿克尔和经常错用文字的马拉普罗卜，也作了精彩的描绘。这些人物不是纯粹逗人发笑的资料，而是英国上流社会的镜子。《情敌》是谢立丹的第一部喜剧，其中已经表现出他的启蒙思想和现实主义的创作特征。他从各方面批判了英国上流社会的思想感情和生活作风的虚伪性。

在《造谣学校》里面，谢立丹通过以女主人公斯尼维尔太太

为首的一群人的生活描绘，进一步揭露英国贵族资产阶级社会的种种败德：虚伪、懒惰、荒淫无耻，以造谣生事为生活乐趣，如此等等。斯尼维尔太太的家庭乃是伦敦上流社会的缩影。出入在这个谣言世界的人们当中，约瑟夫·塞菲斯又是一个杰作。从外表上看，约瑟夫是个善良稳重的青年人，他的弟弟查理则是个浪荡子。实际上，查理比约瑟夫要好得多。约瑟夫是个伪善者，是英国的达尔杜弗，在他的身上体现着清教徒的虚伪和自私自利的特征。象菲尔丁的作法一样，谢立丹在这个剧本里也给许多登场人物以表现性格的名字。

如果说，哥尔斯密和其他的启蒙作家喜欢用对比的方法来描写纯朴乡村的道德原则和浮华城市的罪恶活动，那么谢立丹在《造谣学校》里面也作了同样的但更为出色的描写。乡村的老地主迪哲尔原想把自己的出身卑微的年青太太带到伦敦去增加首都上流社会的见识，不料一到伦敦，她就误入“造谣学校”，大肆挥霍，背着她的老年丈夫去同别人恋爱，因此几乎弄到家庭和夫妻关系破裂。应该说，她之所以被约瑟夫玩弄摆布，是和她自己的放纵行为分不开的；但是她和查理一样，都不是造谣伪善之徒。他们都很天真、坦率，并且一旦觉悟过来，颇有悔改前非之意，对伦敦上流社会无事生非的造谣集团加以蔑视和讽刺。然则他们将何以自处呢？这是谢立丹所不能正确回答的问题。象哥尔斯密一样，谢立丹认为，如果不愿陷入罪恶的深渊，人们只有离开城市到乡村去。

从这些作品当中，我们可以看出，谢立丹的风俗喜剧和复辟时期的风俗喜剧相仿佛，都是描写英国上流社会的生活习惯和思想感情；所不同的是谢立丹对于这种社会的丑恶现象不是加以欣赏，而是采取批判态度。谢立丹是杰出的社会讽刺家和

批评家。他对于当时英国的文艺现象也展开了批评。沿着哥尔斯密所开辟的道路，他一方面创作风俗喜剧，另一方面从理论上批判感伤主义。他的剧本《批评家》(1779)主要就是进行这一批判工作的。

谢立丹的现实主义的戏剧创作特征，首先在于他将当时英国贵族资产阶级社会的生活方式和风俗习惯构成一幅动人的讽刺画，使各种具有典型意义的相互对立的人物活动于其间，形成尖锐的戏剧冲突。他所创造的那些十分有趣的情节、富于戏剧性的计谋成分以及流利俏皮的戏剧语言，都是他的戏剧创作获得成功的重要因素。

三　剧场艺术

王政复辟以后，法国对于英国戏剧的影响是十分重大的。这一点在剧场艺术方面也可以看得出来。当时伦敦有两个特权剧团——约克公爵剧团和皇家剧团：后者在当时唯一具有较大规模的剧院——德乐利街剧院演戏；前者在一六八二年也合并到这个剧院里来。伦敦的第二座大剧院——可文花园是在一七三二年建立的。这些剧院主要是按照首先出现在意大利的多层包厢剧院的结构形式建造的，只是在某些细节方面吸取了英国文艺复兴时期大众剧院的传统，如舞台前部较为向前突出等。英国的剧院建筑可以说是意大利、法国以及英国传统的混合物。这种混杂的情况也表现在舞台服装上；往往在同一剧本的表演中，有的演员穿古代服装，有的穿当代服装或者法国样式的服装。无论是舞台服装或舞台布景方面，英国都是跟在法国后面，忽视了自己的民族特点。法国古典主义美学所要求的抽

象的布景“一般的宫殿”、罗马服装以及其他的传统服装，统统被搬上英国舞台。就是用女演员代替儿童扮演女角这一点，英国人也是从法国学来的。

英国的表演艺术接受法国的经验更多。法国古典主义表演艺术的特征，如音韵铿锵的朗诵、芭蕾舞的步伐、夸张的姿态以及各种违反现实和自然的因素，无一不为英国人所模仿。这种陈旧的公式化的表演手法限制了英国演员的创造才能，使许多演员心安理得地习于依样画葫芦，只顾自己朗诵台词，不注意舞台上的同伴；有的甚至忘记自己在演戏，随便观看舞台下面的人。这种现象曾经引起许多艺术家的反对，著名的悲剧演员托马斯·贝特顿便是他们的领导者。他力图采用现实主义的手法表演莎士比亚的戏剧，借此和古典主义悲剧的表演艺术相对抗。他不断地从事表演艺术的改革工作，摒弃古典主义的朗诵和姿态等等，提倡一切合乎现实与自然的要求；但是克服习惯势力不是一件容易的事，他对于演员们的影响不大。在他以后，英国表演艺术中的现实主义和古典主义之间的斗争继续进行着，查理·马克林(1700？——1797)是攻击古典主义表演体系的健将，鼎鼎大名的演员詹姆斯·库因(1693——1766)则是这一体系的有力的捍卫者。

对于十八世纪英国表演艺术的改革工作贡献最大的是大卫·加立克。在他的改革工作中，现实主义仍旧同古典主义作斗争，并且取得了重大的成就，因而开创了英国戏剧史上“伟大的表演时代”。

大卫·加立克(1717——1779)是一个英国官吏的儿子，在学生时代便和剧院发生了联系，受益于查理·马克林的地方最多。由于表演艺术的观点一致，他们日益接近起来，共同研究，

并向旧的表演学派展开斗争。加立克是欧洲启蒙时期现实主义表演艺术的创始人，曾经以非凡的表演艺术轰动欧洲各国，使英国老一辈的演员感到震惊。詹姆士·库因曾经说："如果这个年青的家伙是对的，那么我们全都错了。"加立克并不是天生的好演员，他的动人的表演技巧和多方面的戏剧知识是从长期的工作实践和苦学中得来的。他以剧作家的身分开始戏剧活动，直到一七四一年才因第一次扮演莎士比亚的《理查三世》成名，从而获得参加德乐利街剧院表演工作的机会。在一七四〇——一七七六年间，他先后为这个剧院写戏、演戏，担任主要演员兼导演，掌握剧院的股东大权。

在德乐利街剧院的长期工作中，加立克对于舞台布景、服装、灯光和舞台装置等等都进行改革，并将"高贵的"观众们从舞台上驱赶下来。他是具有多方面才能的艺术领导者和教育家；十八世纪英国导演艺术的重大发展是和他的努力分不开的。就剧本创作而言，加立克是个不流于俗的人物，他的许多剧作都富有现实主义的思想内容。

加立克是著名的莎士比亚演员，曾经演过许多莎士比亚的戏剧。在第一次扮演理查三世的时候，他以新的现实主义的表演手法战胜了詹姆斯·库因，这就加强了他从事表演工作和改革表演艺术的信心。这次的成功是巨大的，也是颇费气力的，因为库因惯演这个人物，并且受到许多批评家和一般观众的欢迎。加立克的表演艺术是以简单质朴的手法表现真实的思想感情为其主要特征，一切流于过火的舞台动作，夸张而不自然的朗诵和姿态，都是他所反对的。他显然接受了莎士比亚的遗教，即令表现强烈的感情，自已也有所节制，以免脱离现实，违反自然。除了理查三世以外，他所扮演的莎士比亚的英雄人

物，如哈姆莱特、奥瑟罗和李尔王等，都获得不同程度的成功。

十八世纪上演莎士比亚的剧本大都要经过修改的。加立克非常推崇莎士比亚，但在演出中也常常对莎士比亚的原著进行删改或补充。这是为了照顾观众的接受能力或根据启蒙思想的宣教原则决定的。他极其注意提高演员的各种文艺修养和文化水平，这是他上演莎士比亚的戏剧之所以获得成功的根本原因。

在加立克的教导和影响之下，十八世纪和十九世纪初的英国产生过许多才华出众的演员，约翰·肯波(1757—1823)乃是其中的代表人物。这是一个出身于演员家庭的演员，外形俊美，举止端庄，长于表演悲剧。他也是英国戏剧史上著名的莎士比亚演员；但和加立克不一样，他采取接近古典主义的表演方法，要求合理的动作，不大能表现热情。肯波的表演艺术是以精确细致为其主要特征，对于英国表演艺术的发展也有显著的影响。他曾经长期充当德乐利街剧院和可文花园剧院的经理兼主要演员，同他的姐姐莎拉·西顿斯(1755—1831)合作演戏；他们两人同台扮演的麦克白和麦克白夫人是他们各自表演莎士比亚戏剧的最高成就。

肯波和莎拉都具有很好的文艺修养，对待艺术的态度很严肃，在长期演出生活中作出了不少的成绩。他们的表演活动一直延长到十九世纪初。这时候，浪漫主义运动已经在英国戏剧界展开，他们一向所追求的那种外形优美但缺乏热情的表演艺术，无法适应新的时代要求，因而他们的地位日益被新生一代的表演艺术家所摇动，最后不可抗拒地为他们所代替了。

十八世纪英国的剧场艺术，正如当时其他西欧国家的剧场

艺术一样，是朝着现实主义的方向发展的。这种现实主义也有其抽象性和不完整性；但是它同各种落后的艺术流派特别是具有贵族性质的古典主义所进行的斗争以及从斗争中所取得的成就，都是有着重大的历史意义的。

第三节　法国戏剧

一　戏剧的发展

在君主专制日益加强其反动统治的年代里，法国戏剧是以全面衰落的状况进入十八世纪的。这时候，以往的古典主义的悲剧和喜剧已不能满足广大观众的要求，新的创作固不算少，质量却很差。值得注意的是，在莫里哀的影响之下，法国喜剧有了一种新的发展趋向，著名的政治喜剧诞生了。这类喜剧的创始人是当时著名的小说家兼戏剧家勒萨日(1668—1747)。他的一部重要的政治喜剧《杜卡雷》完成于一七〇九年。它对于当时法国贪污腐化的官场情况作了深刻的揭露。杜卡雷是个掌握国家财政大权的包税商和高利贷者，腰缠万贯，在情人面前挥金如土，后因贪污案被人告发，弄得倾家荡产，身败名裂。这个剧本所描绘的日益加强的资产阶级的掠夺性和没落的贵族阶级的堕落生活都具有典型意义；它充分显示了作者对于当时法国腐败政治的反对立场。

《杜卡雷》的揭露性质是如此有力，竟使当时法国财政界的许多杜卡雷感到惊惶失措，企图用现金收买作者，不让他的作品和观众见面；但是金钱在勒萨日身上不能发挥作用，随之而

来的阴谋陷害也不能使他屈服。问题是，这部喜剧本来是为法兰西剧院写的，而这个剧院又是受统治阶级严格控制的，作者要按照自己的意图在这里上演这种戏剧，是根本不可能的。剧本不为法兰西剧院所接受，勒萨日再也不为它写戏了，而且把他的大部分时间和精力倾注到小说创作方面去了。这对于法国戏剧的发展显然是不利的。看来政治喜剧的发展条件还不成熟。尽管路易王朝正在走向衰亡；但它对于法国戏剧界的控制仍旧是有力量的，也不可能让象《杜卡雷》这样的戏剧享有自由发展的权利。法国的政治喜剧要到资产阶级革命前夕才获得高度的发展，对此作出最大贡献的则是资产阶级的革命家兼剧作家博马舍。

勒萨日对于十八世纪法国戏剧的贡献，首先在于他为后来的政治喜剧开辟了道路。与此同时，他还和当时的一般剧作家不同，是非常重视巴黎的市场剧院的演出活动的。他始终把戏剧艺术作为揭露社会黑暗的有力工具，同这类剧院进行过长期的合作，为它们写戏，给它们以实际支持，其贡献也是不可磨灭的。市场剧院是法国戏剧界民主力量的一面旗帜，拥有最多的观众；可惜得不到一般启蒙作家的重视和帮助，难以提高它们的艺术水平。事实上，它们对于启蒙戏剧也产生过积极的影响。

与英国启蒙戏剧相比较，法国启蒙戏剧的形成要晚一些；但是无论就创作理论或创作实践而言，法国启蒙戏剧所取得的成就要重要得多，它所产生的影响也深远得多。法国启蒙戏剧是在强烈的启蒙运动的推动下经过长期斗争首先是同顽强的古典主义作斗争而形成和发展起来的。直到十八世纪上半期，法国还有许多作家仿效十七世纪的古典主义的老样子进行创作，

并以雕琢浮夸的形式掩盖其思想内容的贫乏。这是君主专制政治的没落和瓦解在文学艺术中的反映，它严重地阻碍着文学艺术的发展，不能不引起启蒙戏剧家的强烈反对。启蒙戏剧家一方面批判对于过时的古典主义作家的偶像崇拜和没有出息的模仿，力图摧毁古典主义的统治权；另一方面则尽力创造合乎自己的理想和时代要求的文学艺术。他们在同古典主义展开的斗争中，坚持着战斗性的进步立场；但是一般地说，他们对待文艺问题，也象对待其他的问题一样，往往缺乏历史观点，对于过去的东西采取了简单的否定态度。他们的唯物主义是机械的形而上学的唯物主义。他们的现实主义在很大程度上受到他们所提倡的理性的局限。

古典主义在法国戏剧界的统治势力是十分强大的，以致早期的启蒙作家也不能完全抛弃它。他们利用这种旧的艺术形式来表现新的启蒙的思想内容，因此产生了启蒙的古典主义。不言而喻，这种古典主义和过去的古典主义是具有不同性质的。伏尔泰就是这种古典主义悲剧的代表作家。

作为启蒙思想家，伏尔泰是非常重视法国戏剧的改革工作的。他创作剧本，写戏剧论文，从事剧院的领导工作以及培养演员等等，都是围绕着改革法国戏剧从而提高它的艺术水平这一目的进行的。在他的努力之下，法国戏剧获得了多方面的进展，并且成为欧洲许多国家学习的榜样。在向外国戏剧学习的过程中，英国戏剧特别是莎士比亚的戏剧，曾给他以相当大的影响；但是归根到底，在他的心目中，莎士比亚的戏剧和爱迪生的戏剧互有长短，前者不一定比后者高明。

尽管古典主义的统治地位很牢固，想要把它彻底推翻还很困难；但是启蒙的古典主义毕竟不同于以往的古典主义，而后

来的启蒙戏剧家就连它的形式也不接受了。他们对于古典主义的美学法则采取了坚决的批判态度，古典主义悲剧到了十八世纪中叶已经是强弩之末了。

随着时代的推移，法国的喜剧也在逐渐地发生变化。这一变化是从古典主义喜剧向启蒙喜剧的过渡，其间除了勒萨日以外，列牙尔(1655—1709)、马利伏(1688—1763)和拉·萧瑟(1692—1754)都是比较重要的作家。列牙尔被认为是第一个最好的莫里哀的追随者。马利伏则力图打破古典主义喜剧的传统，创造新的喜剧。他的作品正在朝着表现动人的故事情节方面发展，爱情问题占有特别重要的地位。到了拉·萧瑟手里，法国的流泪喜剧便底于形成了。

顾名思义，流泪喜剧是不会使人发笑的。它充满着感伤情调，使人看了落泪。这种喜剧不反映重大的政治社会问题，只描写日常生活如恋爱、婚姻和家庭问题等等，其目的在于提示资产阶级的道德观念，用以代替贵族阶级的种种败德和阶级偏见。作家们不仅肯定资产阶级的道德，而且将它加在贵族阶级身上，借以进行社会教育。因此，他们的创作不符合启蒙运动的政治原则和生活的真实，缺乏真正的艺术力量和积极的教育意义。流泪喜剧在十八世纪上半期非常流行，伏尔泰也写过这种戏剧。

流泪喜剧的代表作家也就是拉·萧瑟。在他的作品当中，《梅兰尼德》(1741)一剧最为成功。剧本描写一个伯爵秘密地和身分卑微的妇女梅兰尼德结婚，生下一个儿子；由于伯爵的家族反对，他们两人又不得不分开。二十年后伯爵想同另一年青的女子结婚，不料他的儿子却是他的情敌。这个被父亲遗弃的青年人很穷，眼看就要失去他所心爱的人；幸而他终于认识了

他的父亲，使得他的父亲不能不和他的母亲团圆，他自己则得到了他所心爱的人。这里面感伤因素代替了喜剧因素，作者力图以动人情感的辛酸往事使观众流下泪来。流泪喜剧所表现的情况大体上都是如此。

流泪喜剧不同于启蒙戏剧，这主要在于前者缺乏后者所赋有的战斗情神和思想高度。启蒙作家是反对流泪喜剧的；但是流泪喜剧对于启蒙戏剧的形成是有着直接影响的。

经过长期的发展过程，启蒙戏剧一直要到狄德罗手里才达到内容和形式完全成熟的境界。这位被称为法国启蒙戏剧的创始人，既建立了一套完整的戏剧理论，也有自己的创作实践，其影响所及，远不只法国戏剧本身。他在戏剧方面的贡献，首先在于他比较全面而系统地批判了古典主义，为启蒙时期的现实主义戏剧奠定了有力的理论基础。在这位启蒙思想家看来，戏剧应该是进行社会教育的工具，它必须打破古典主义诸种法则的约束，真实地反映社会生活，才能完成它应该完成的任务。

狄德罗是一位博学多才的艺术家。为了建立启蒙戏剧，他曾经广泛地研究欧洲各国的戏剧历史和当代的戏剧成就，对它们作出了深刻的评价，并从中吸取了他所需要的东西。十八世纪英国资产阶级的戏剧对他很有影响，然而他的理论高度却不是英国资产阶级的戏剧家所能企及的。作为欧洲启蒙戏剧的理论家，只有莱辛可以和他相比拟；但他是莱辛的先驱者，对于这位德国戏剧家的影响也是人所共知的。

以狄德罗为首的启蒙戏剧在欧洲各国获得了积极的响应，在法国戏剧界也逐渐取得了古典主义的统治地位；可是法国戏剧界的保守分子，首先是古典主义作家及其支持者并不甘心退

出历史舞台，他们不断地同启蒙戏剧作斗争，直到狄德罗死后也不曾停止。

随着资产阶级革命运动的高涨，法国启蒙戏剧获得了进一步的发展。它不仅对于现存的社会秩序进行比较激烈的攻击和批判，同时体现了“第三等级”在政治上的革命要求。这一点在博马舍的戏剧创作中得到充分的反映，他的名剧《费加罗的婚礼》便是这类戏剧的最高峰。这是一部最有战斗性的政治喜剧；它预示着法国资产阶级革命风暴的来临。

二 作家与作品

伏尔泰及其戏剧创作

伏尔泰(1694—1778)出身于资产阶级的家庭，曾在人才辈出的路易大帝学院念书，成绩优异。在学生时代，他已接受人文主义思想影响，对于封建统治阶级表示莫大的愤恨。他的启蒙思想在一七二六年旅居当时比较先进的英国之后便趋于成熟了。

年青有为的伏尔泰在巴黎结识了许多进步人士，经常发表攻击统治阶级的言论，不止一次和权门显贵发生冲突，因此不是被当局监禁起来，便是治以流放之罪。他的英国之行，也是同封建贵族作斗争的结果。伏尔泰游历欧洲各国，在普鲁士的王宫享受贵宾的礼遇；可是无论在什么地方，他都感到没有言论自由和创作自由，最后不得不选择靠近瑞士的法国边境定居下来，以便在自由受到威胁时可以进退。从一七六〇年到一七七八年回到巴黎逝世为止，他一直住在这里，努力进行研究工

作和创作活动。

伏尔泰是法国启蒙运动的一面旗帜。他是哲学家、政治家、历史学家、诗人、散文家和戏剧家。就渊博的学识和大量的创作而言，伏尔泰是世界文学史上极其少见的作家。在哲学思想上，他是自然神论者；在政治上，他是开明君主政体的拥护者。他的哲学思想和政治主张都极其鲜明地反映在他的各种文学作品当中。

伏尔泰的戏剧是以强大的战斗精神为其主要特征的。他接受古典主义的创作法则，反对悲剧表现“卑劣”的东西；但是他并不把古典主义的创作法则当作一种绝对的理论去遵守，而只是利用这种旧的戏剧形式宣传启蒙思想，同敌人进行斗争。他认为剧院的基本任务是教育观众，真正的悲剧是美德的学校。他的悲剧，特别是十八世纪上半期的作品，大都遵守三一律，运用诗的语言；可是就深入的性格表现和心理分析而言，他却离开了高乃依和拉辛的传统。

伏尔泰所采用的悲剧题材非常广泛，其中包括希腊神话、罗马历史以及其他方面的故事传说等等。而他所强调表现的生动有力的戏剧动作、急转多变的故事情节、饱满热烈的激情、奇特有趣的场面以及他所喜欢运用的华美的舞台服装和富丽堂皇的舞台布景，也都不是十七世纪的古典主义所要求的。他的戏剧是十七世纪的古典主义戏剧过渡到十八世纪的资产阶级戏剧的重大标志。

在戏剧创作中，伏尔泰是把宗教迷信和君主专制政治作为主要的攻击目标的。他的第一部悲剧《俄狄浦斯》(1718)对于宗教蒙昧主义作了露骨的批判；后来的《札伊尔》(1732)和《穆罕默德》(1741)两剧则更为深刻地暴露了宗教偏见及其导致的惨

无人道的罪恶行为，并把对于异教宽容的道德宣传提到了显著地位。如果说，在这三个剧本里面，伏尔泰是集中力量反对教会，那么在《布鲁图斯》(1730)和《凯撒之死》(1735)里面，他的矛头则是指向专制暴君的。通过罗马的历史题材，这两个剧本展示着共和主义和君主专制之间的斗争，对于伟大的公民理想、高度的爱国主义精神以及自由解放的信念进行了热情的歌颂。因此，在后来资产阶级革命的年代里，这两个剧本在法国人民群众中起了很大的革命推动作用，使他们知道应该怎样对付暴君。

在伏尔泰的全部戏剧创作中，《札伊尔》是一部最著名的作品。札伊尔是一个被俘的女子，和信奉回教的国王奥斯罗曼彼此相爱，准备结婚；不料发现她原来并不知道的信奉基督教的父亲和哥哥，她不得不接受基督教的洗礼，拒绝同回教国王结婚。奥斯罗曼不明了这里面的原因，误以为她爱上了她的哥哥，因此将她杀死。最后真相大白，奥斯罗曼也在懊悔中结束了自己的生命。在悲剧里面，伏尔泰怀着满腔热情，呼吁对待异教的宽容，并指出宗教狂热所能导致的恶果。伏尔泰不仅对于牺牲在宗教盲从之下的札伊尔表示同情，对于误杀爱人的奥斯罗曼也表示原谅。他不是蛮横无道的暴君，而是个开明的国王和诚实而勇于承认错误的好汉。悲剧的情节和莎士比亚的《奥瑟罗》的情节有类似之处；伏尔泰着重表现的是爱情和信仰之间的冲突，而他所申斥的则是基督教的罪过。

前面提到，伏尔泰曾经向莎士比亚学习，接受了他的影响，这对于他改革当时只重浮夸形式而忽视思想内容的法国戏剧起了重要作用。他的悲剧创作包含着重大的政治社会生活和思想内容、比较复杂而生动的情节和场面以及充沛而巨大的热

情和活力等等，这都和莎士比亚的戏剧艺术相接近。但是伏尔泰毕竟是古典主义的悲剧作家。他一方面赞美莎士比亚的伟大，为他作了不少的介绍工作；另一方面又指责他，说他不过是有点想象力的野蛮人，他的作品过于粗野，就连法国的粗俗观众也会讨厌他的《哈姆莱特》。

伏尔泰不仅创作悲剧，也写过一些喜剧。他的《浪子》和《拉宁娜》是两部著名的流泪喜剧，当时也曾风行全国；但就其全部戏剧创作而言，喜剧不占重要地位。

狄德罗及其戏剧创作

狄德罗(1713—1784)是一个剪刀商的儿子，从小就爱好科学和语言文学；由于学习旨趣不符合父亲的意愿，他不能从家里得到生活费用，只好离开学校，从事工作。他毕生涉猎的科学文化领域很广，对于物理、化学、数学、哲学和文学艺术等都有很高的造诣，不愧为法国百科全书派的领导人。除了领导百科全书的编纂工作以外，他还写过很多著作，充实了人类的文化宝库。因为攻击当时的教会和唯心论的哲学，他曾一度被捕下狱；路易十六一直在敌视他，甚至不让他充当法兰西学院的会员。他始终过着贫困生活，就是在声誉卓著的时候也难免出卖藏书；只是由于俄国女王叶卡杰林娜二世将他的藏书买下，让他继续留用，并聘请他作藏书的管理员，给以年俸，这才解决了他的生活问题，有助于他的学术研究工作。一七七三年，他接受叶卡杰林娜的邀请去圣彼得堡作客，第二年回到巴黎。他的健康情况虽然已经很不好；但是一直到生命的尽头，他还是继续不断地努力工作。

狄德罗是十八世纪最杰出的唯物主义者。在同教会和君主专制的斗争中，他是一位勇敢的战士。在文学艺术方面，他是个非常出色的理论家和作家。马克思和恩格斯都很称赞他，恩格斯还把他的小说《拉摩的侄儿》(1762) 看作是"辩证法的杰作"。①他的《关于〈私生子〉的谈话》(1757)、《论戏剧诗》(1758)和《关于演员的是非谈》(1773)等都是欧洲戏剧史上非常重要的理论著作。在《关于〈私生子〉的谈话》和《论戏剧诗》里面，狄德罗首先企图打破古典主义所强调的戏剧的传统区分，这就是把戏剧分为两大类：悲剧和喜剧，而悲剧所表现的是伟大英雄的不幸和苦难，格调高；喜剧所表现的则是滑稽可笑的故事，格调低。他主张在悲剧和喜剧之间，应该有一种中间样式的戏剧，即严肃体裁的戏剧。这种戏剧的故事情节必须简单、普通，接近现实生活；主人公不再是王公显贵，而是"第三等级"的人物。与这种故事情节和人物性格相适应，戏剧语言不应该是诗，而应该是散文。

很明显，狄德罗所提倡的这种戏剧，是为"第三等级"的人民群众服务的，实际上是为资产阶级服务的。象一般的启蒙思想家一样，狄德罗把戏剧当作宣传启蒙思想以利于摧毁封建主义和建立新的社会秩序的一种艺术手段，因此他要求戏剧具有容易被广大观众所接受的生活内容和思想内容，剧院应该成为进行潜移默化的道德教育的学校。他说："只有在戏院的池座里，好人和坏人的眼泪交溶在一起。在这里坏人会对自己所犯过的恶行表示愤慨，会对自己给人造成的痛苦感到同情，会对一个正是具有他那样性格的人表示厌恶。当我们有所感的时

① 恩格斯：《反杜林论》。《马克思恩格斯全集》第20卷，第23页。人民出版社1971年版。

候，不管我们愿意不愿意，这个感触总是会铭刻在我们心头的；那个坏人走出了包厢，已比较不那么倾向于作恶了，这比被一个严厉而生硬的说教者痛斥一顿要来得有效。”①

狄德罗认为，戏剧既然是进行道德教育的工具，那么剧作家首先就应该是具有高尚道德的人。他根据亚里斯多德的见解，进一步阐明了戏剧家和历史家的区别以及生活的真实和艺术的真实的区别，要求剧作家在不违背事物的可能性的范围内，凭着自己的想象力，进行艺术创造，使作品能够更好地发挥教育作用。

关于如何布局、如何刻划人物性格、如何安排舞台布景和服装等等，狄德罗都作了规定，强调一切都应该合乎自然，合乎真实和单纯的要求。特别值得一提的是，狄德罗认为表现人物性格时，不能只是单纯地描写抽象的性格，而必须注意人物的出身、年龄、职业等等，因为人物性格应该和这些方面应有的特征相适应。这意味着，狄德罗的人物性格说包含着具体的阶级内容。作为启蒙思想家，他不仅对于“第三等级”的人民群众表示尊重和同情，而且号召剧作家深入他们的生活实际，以便表现他们的思想感情和生活愿望。

对于狄德罗来说，不只是作家，而且还有批评家，都应该深入生活实际，善于学习，钻研各部门的知识，因为只有这样，才能比较完善地判断什么是真善美。他着重指出，真理和美德是艺术的两个密友，一个伟大的作家和卓越的批评家，应该是一个善良的人，有学问的人，有高尚趣味的人。这也是对于当时为统治阶级服务的保守庸俗作家和批评家的批判。

---

① 狄德罗：《论戏剧诗》。《文艺理论译丛》1958年第1期，第150页。

狄德罗的戏剧理论是启蒙时期现实主义戏剧理论的典范。它具有重大的进步意义，也有其不可克服的缺陷，其中最突出的是关于戏剧冲突和人物性格的问题。他所肯定的世界是“理性的统治”，而不是真正的现实世界，因此他的现实主义在很大程度上表现为一种主观的幻想。他企图通过自己的代表人物及其生活环境揭露社会矛盾，并按照自己的理想去处理矛盾和解决矛盾，以达到宣扬启蒙思想的创作目的。其结果就不可能建立完全切合实际生活的戏剧冲突和人物性格，而是象前面说过的那样，把人物变成抽象美德的化身，或变成他的理想的单纯号筒。

对于表演艺术，狄德罗也是非常重视的。他一方面要求演员努力学习，大胆地进行艺术创造，同时一反过去人们轻视演员的态度，明确地指出一个伟大的演员同一个伟大的诗人一样难得，甚至比一个伟大的诗人还要难得一些。象在戏剧创作理论方面所持的论点一样，狄德罗强调表演艺术的真实性，一切都不能违反自然。在他看来，古典主义的表演方法，诸如浮夸的姿态，过火的舞台动作和音调铿锵的朗诵等等，都不合乎自然，破坏了艺术的真实性，必须废除。

《关于演员的是非谈》是一部专门讨论表演艺术的著作。狄德罗在这部著作中所强调的是理智的重要性。他问道:“人在什么年龄是大演员？是热情汪洋，热血沸腾，一点点刺戟就五内震动、一星星火花就心灵冒焰的年龄？”① 对于这一点，他自己作了否定的回答。他认为，一个演员，“只在长期经验获得之后、情欲激动低落之后、头脑冷静下来之后、胸有成竹之后，

① 狄德罗:《关于演员的是非谈》。《戏剧论丛》1958年第3辑，第207页。

才许他称雄本行。"① 狄德罗指出，演员只有凭着理智控制力，钻研人物性格，找到一个"理想典范"，在排练中把它作模特儿，然后才能创造一个完美的角色；一个感情易冲动的演员或者是靠灵感演戏的演员，是不可能把戏演好的。狄德罗强调理智的重要性，但并不排斥情感的作用；他所反对的是只凭灵感而不通过钻研和构思就去演戏的演员。

演员必须具有理智，应该根据"理想典范"创造角色，这些论点是无可非难的。不过狄德罗在阐述这些论点时，把问题弄混淆了，绝对化了，同时也是自相矛盾的。他没有说明理智和感情在创造角色中的辩证关系，而且认为演员只须根据某种"理想典范"，经过几次改进工作，就可以完成全部的舞台创造，往后便是根据记忆作重复的表演，甚至在舞台上不是表现真实的情感。殊不知演员决不是在几次演出之后，就按照固定的样子去进行表演的。他们的表演是在舞台上进行艺术创造的持续过程；这种艺术创造是没有止境的。如果他们只是照本宣科地进行表演而没有真实情感的表现，那也就和那种僵死的古典主义的表演艺术没有什么区别了。

狄德罗的戏剧理论极其丰富；他的戏剧创作却寥寥无几。他在创作方面所表现的弱点，不仅在于作品的数量少，而且质量也不高；它们所赋有的特征还没有达到他自己的理论的要求。尽管如此，狄德罗的戏剧创作仍然是很重要的；它们是欧洲启蒙时期现实主义戏剧的范例。

狄德罗的两部著名的戏剧是《私生子》(1757)和《家长》(1758)。从名称上看，我们知道这两个剧本是描写私人生活

① 引文出处同前注。

的。在《私生子》里面，狄德罗主要是表现青年男女的爱情问题。青年人陶尔法和他的朋友的未婚妻罗莎丽相互恋爱，但陶尔法又是他的朋友的妹妹的爱人。根据作者的意见，陶尔法和罗莎丽是不能相爱的，因此他将陶尔法的善良和坚忍的意志放在许多场合经受考验，而在这种典型环境里面，陶尔法按照作者的意图，终于以理智战胜感情，坚决抛弃对罗莎丽的不正当的爱情。同样，罗莎丽也认为她和陶尔法的恋爱行为是不道德的，因此毫不吝惜地克制它，并且庄严地宣称：道德对于她比生命还宝贵。这些新社会的青年男女，显然和腐化堕落的贵族青年不一样，是作者创造出来宣传他的伦理道德观念的。剧本后来揭示陶尔法乃是罗莎丽的父亲的私生子，并以这两对青年男女的幸福结合告结束。剧本的情节比较简单，戏剧动作在严肃的气氛中进行，而作者集中力量表现的则是道德高尚的陶尔法的自我斗争。

《家长》所表现的故事情节和人物性格是比较复杂的。在这里面，狄德罗解决了在前一剧本里提出过但未解决的许多问题。如家庭出身、教育、幸福生活，父子关系以及青年的婚姻问题等等。这些问题，当然是按照作者的伦理道德观点处理的。剧本的主题是描写一个父亲和他的儿子因婚姻问题所引起的冲突。狄德罗同情儿子的自由恋爱，也同意父亲对子女进行合理的监护。因此，当父亲确实了解儿子的爱人系出自善良的家庭，便允许他们结婚；于是儿子也就重新回到父亲的怀抱，对父亲表示服从。环绕着这一主题，狄德罗对于家庭生活作了极其生动细致的描绘，而在家庭生活的矛盾中，社会问题和作者的社会政治理想也得到一定程度的反映。

《家长》在当时获得很大的成功。它所表现的生活内容及其

富于教益的思想意识，在“第三等级”的观众面前，显示出巨大的力量。它和《私生子》一样，是属于新生一代的现实主义的戏剧创作，较之那些陈腐僵化的为封建贵族服务的戏剧优胜得多，虽然这种现实主义也有着种种缺陷。

博马舍及其戏剧创作

博马舍(1732—1799)是一个钟表匠的儿子，早年继承父业，致力于钟表的发明；后来与宫廷显贵发生联系，充当宫廷的音乐教师，替一个财阀管理财政。博马舍赋有刚强的性格，屡次和贵族发生冲突，因此坐过监牢。在巴黎树立许多敌人因而饱受风险之后，他开始以自己的亲身经历和观察得来的材料进行创作，向当时的黑暗社会展开斗争。但是博马舍的生活兴趣是多方面的，文艺创作活动只是其中的一小部分。他曾经长时期在欧洲各国为法国政府作秘密工作，在美国独立战争期间热情地给美国运送军火，在法国资产阶级革命期间充任过革命治安委员会的委员。

博马舍的生活道路是曲折的，不平坦的。他力图致富，没有如愿以偿；喜欢和贵族阶级接近，得到的却是纠纷和冤狱，虽然他是个很有才干的人。到了晚年，他参加革命工作，但革命的意志并不坚定，因此在精神和物质方面都遭到损失，最后是不愉快地死去。博马舍的创作道路也是曲折的。他开始反对政治喜剧，后来接受狄德罗的戏剧主张，最后又转到政治喜剧方面来。他的第一部戏剧创作是《欧也妮》(1767)。这个剧本本身并不怎样重要；可是他的一篇序文却值得重视，因为这里面不仅说明了作者的艺术观点，同时也反映出他的政治倾向。这

篇序文实际上是对狄德罗所提倡的严肃戏剧的热烈支持，言简而意深，不失为法国启蒙时期重要的戏剧理论文献之一。

在这篇序文里，博马舍首先要求人们打破狭隘的传统偏见，尊重严肃戏剧这一新的戏剧体裁，因为它介乎英雄悲剧和轻快喜剧之间，比前者更有道德意义，比后者更能给人以深刻印象，能更直接更深刻地打动观众的感情。在博马舍看来，那些古代的悲剧和现实生活相去甚远，显得离奇，并且引导人们堕入宿命论的深渊，剥夺了个人自由，没有什么道德价值。而严肃戏剧则不然，它通过和观众接近的日常生活的表现，使他们看到足以提高道德品质和鼓舞人心的东西，从而吸取教益，改正缺陷。如果一个剧本所表现的事件和一般观众没有什么关系，那它就很难感动他们；反之，一个受苦难的人物和一般观众的生活地位愈接近，他们对他的同情心就愈大愈强。他们之所以同情那些悲剧里的王公显贵，乃是由于这些人物是些不幸的人，否则就不会同情他们，因为真正的利害关系，常常存在于普通人和普通人之间，

总之，博马舍认为，新时代要求新的艺术，严肃戏剧是合乎这一要求的，不应该以旧的创作法则去非难它，而应该对它加以保护。博马舍的文艺思想是和他的启蒙的政治哲学思想相一致的。当然，博马舍的思想是不断地前进的，他后来所创造的政治喜剧，又大大地超出了这篇序文所谈到的理论范围。

在政治喜剧方面，博马舍先后完成了他的著名的三部曲：《塞维勒的理发匠》(1775)、《费加罗的婚礼》(1778写成1784正式上演)和《有罪的母亲》(1792)。这三个剧本贯串着费加罗的生活史，同时也反映出博马舍本人的政治思想的转变。

费加罗这个人物最吸引人的地方，是他赋有的聪明才智和

斗争精神。他出身卑微，处境困难，但力图运用自己的力量去打开一条生活出路，在任何情况下不向困难低头。他对于现实生活的不满，对于统治阶级的反抗，充分显示了“第三等级”的力量，说明了法国资产阶级革命为期不远了。在费加罗身上，我们可以看出博马舍尊重当时所谓贱民、小人物的态度。他认为，小人物的生活并不常常是可笑的；恰恰相反，小人物的生活倒是非常有教益的。通过费加罗的各种生活和活动的描绘，博马舍实践了他的一条戏剧创作原则：使人快乐，给人以教益，借以达到摧毁旧秩序的政治目的。

在《塞维勒的理发匠》中，费加罗早已辞去阿勒玛维华伯爵家里的仆人职务，并在尝试其他的各种职业之后变成霸多老大夫的药剂师兼理发匠了。霸多老有一个养女，打算娶她为妻；不料她并不想嫁给他，而是在暗地里同伯爵恋爱。只因霸多老监视严密，这两个情人无法接近，幸赖费加罗的巧计帮助，他们终于顺利地结婚了。通过这一情节，博马舍对于勇敢机智的费加罗进行了热情的赞美。在他面前，他的两个主人——伯爵和霸多老，不是显得无所作为，就是显得愚蠢可笑。但是费加罗的聪明才智并不能改善他的生活处境，更不能提高他的社会地位。相反地，他所遭受的只是打击和屈辱。博马舍对此深表同情，同时也赋予他以反抗现实的顽强性格。费加罗反抗现实的言行是具有政治内容的。这一点在《费加罗的婚礼》里表现得更为突出。

《费加罗的婚礼》主要是描写伯爵与费加罗之间的冲突。这实际上是一场紧张的阶级斗争。费加罗帮助伯爵娶得伯爵夫人以后，又回到伯爵家里来了。在他和伯爵夫人的女仆苏珊娜结婚的那一天，伯爵对自己的妻子早已感到厌倦，企图利用封建

主的初夜权将苏珊娜夺过去，因此费加罗便向他展开了斗争。论权势，费加罗是斗不过伯爵的；但是他凭着自己的机智，在群众的协助之下，终于战胜了伯爵，非常巧妙地同苏珊娜结婚了。

这个剧本的重大意义，在于它从各方面揭露了封建主义的黑暗统治。费加罗所进行的各种斗争，多半也是博马舍自己经历过的，因此表现得特别深刻而有力量。费加罗在法庭上同伯爵的对话以及在第五幕的一段独白，乃是对统治阶级所作的最强硬的宣战书。他带着诅咒的口吻宣称：政治不过是阴谋，法律不过是保护特权阶级和欺压人民的工具。他还着重地提出了有关书报检查的问题。这种制度对作者说来的确是切腹之患，路易十六就是利用它来禁止《费加罗的婚礼》的上演和出版的。费加罗说："只要我的作品不谈政府，不谈宗教，不谈政治，不谈道德，不谈要人，不谈有势力的党派，不谈剧场，不谈别的游艺，不谈有面子的人，经过两三位检查员审查过以后，我可以自由付印一切作品。"这里我们听到的完全是博马舍的声音。当时法国统治阶级压制言论出版自由的情况被他揭露得体无完肤。从这部作品里，我们已经嗅到革命的火药味了。难怪有人把它看作是法国资产阶级革命的第一声炮响。有趣的是，当时许多特权阶级并不明了这一点。因此，他们竟为解除这个剧本的禁令向路易十六请愿，为它的演出而欢呼，甚至有人亲自扮演剧中人物。但是路易十六并不这样糊涂。他已察觉到剧本的危险性，所以他对人说，如果让它上演，无异于破坏巴士底监狱。后来拿破仑也说，法国大革命的行动是从《费加罗的婚礼》第一次上演的那一天开始的。

《费加罗的婚礼》给博马舍带来了很高的荣誉，人们对于他生平所参加的革命运动也表示敬意；但是正当法国资产阶级革

命深入前进的时候，他却向后退却了。他不再向封建贵族阶级展开进攻，反而主张阶级调和了。这种情况在《有罪的母亲》中得到鲜明的反映。现在，费加罗和伯爵都成了老年人，继续维持着主仆关系；但是费加罗不再是当年的费加罗，伯爵也不再是当年的伯爵了。费加罗忠心耿耿地管理伯爵的家务，维护他的财产，不计较报酬，只想为他服务一辈子，将来死在他的身旁。而伯爵则改变了他的暴虐性格，同情人们的自由思想，放弃贵族阶级的特权，政治上显然是个进步的人。由此可见，博马舍的创作力由于他离开了革命的政治立场而大大地衰退了。

三 剧场艺术

经过以伏尔泰为首的戏剧家的努力之后，十八世纪法国的剧场艺术，正如它的戏剧创作一样，获得了重大的发展，并给其他的西欧国家以深刻的影响。

在巴黎的剧院当中，法兰西喜剧院一直占着头等重要的地位。这是一个享有演出专利权的剧院，开始时上演古典主义戏剧，后来上演伏尔泰的戏剧，最后又上演启蒙的现实主义戏剧，对于法国的剧场艺术作出了不少的贡献。这个剧院原来就有一批最好的演员，到了十八世纪，他们的队伍就越来越强大了。由于艺术思想不一致，他们之间存在着复杂的斗争。有些人力图建立一套系统的剧院艺术原则；但谁也没有能力达到这一目的。

在表演艺术方面，巴隆曾经同古典主义作过斗争，并且取得了不小的成就；但是在拉辛派的演员看来，他简直是个罪人，因而对他进行了猛烈的攻击。这一斗争一直延续到十八世

纪还没有完结。

在巴隆的影响下，十八世纪初出现了一批新生一代的反对古典主义的演员。女演员阿德莲娜·勒古夫列尔(1692—1730)便是其中最著名的一个。她是悲剧演员，扮演过许多古典主义悲剧中的主要人物。和当时一般古典主义的悲剧演员不一样，她力图继承和发扬巴隆的现实主义传统，使自己的表演艺术接近生活，合乎自然，避免一切矫揉造作的动作和姿态，不玩弄不带真实感情的花腔。她的嗓子很好，并且善于运用它，使它有力地倾吐出由衷的感情。伏尔泰非常称赞她的艺术才华和革新精神；可惜她的生活遭遇很不幸，在没有充分发挥她的才能之前就去世了。她的死，对于当时法国表演艺术的改革工作，是一个不小的损失。在她死后，古典主义的势力又在表演艺术中抬头了。

长期以来，法兰西喜剧院一直上演古典主义戏剧，并且保留着古典主义的表演艺术法则。许多新型戏剧遭到排斥，不能在这里登上舞台。这种情况直到伏尔泰从事戏剧活动后才得到改变。伏尔泰极力主张扩大上演的剧目，把演员从传统的表演方法中解放出来。他要求演员进行形象化的表演，不能只注意朗诵而不及其他，而他的戏剧创作本身对于演员也有新的要求，因而大大地促进了法兰西喜剧院对于剧场艺术特别是表演艺术的改革工作。在长期进行改革工作的过程中，这个剧院又产生了不少的著名演员，经过伏尔泰细心培养的勒甘(1729—1778)则是具有全欧意义的人物。

通过剧院的改革工作，伏尔泰建立了自己的学派，勒甘后来便是这一学派的领导人。作为伏尔泰的学生和具有启蒙思想的表演艺术家，勒甘非常重视戏剧艺术的社会作用，因而他沿

着巴隆所开创的道路前进，尽量抛弃各种因袭刻板的宫廷剧院的表演方法，代之以人物性格及其心理活动的表现，以便创造合乎理想的英雄人物，用以教育观众。他认为表演新的古典主义戏剧，既要表演雄伟的气魄，又要合乎质朴的原则，否则就不可能达到这种新的戏剧艺术的要求。他的表演艺术也正是以雄伟和朴质相结合为基本特征的。根据伏尔泰的教导，他将单纯的朗诵改变为形象化的动作；但这种动作并不是日常生活中所表现的样子，而是在现实的基础上加以理想化的。他特别强调作品的内在意义，力求通过鲜明准确的舞台动作把它表现出来。

勒甘是出色的演员，也是很有艺术修养的导演，对于舞台布景和装置等等都进行过改革工作。和启蒙时期一般的名导演一样，勒甘要求舞台艺术的各个方面都合乎真实，合乎逻辑，合乎自己的理想。传统的套用在任何悲剧演出中而不加改变的宫廷布景，不仅不合乎现实主义艺术的基本原则，同时对于启蒙时期的一般观众也嫌陈腐。勒甘打破了这一传统，让每一个悲剧有它自己的舞台布景。当时的舞台装置和服装都表现得不伦不类，杂乱无章，离开了剧本和逻辑的要求。勒甘力图澄清这种现象；但在服装改革方面，遇到了很大的阻力，因为原来使人眼花缭乱的奇装异服，颇合大量特权观众的趣味，他不能不放弃完全合理的要求。勒甘对于当时法国剧场艺术的贡献是巨大的。法国“伟大的表演时代”的命运是和他密切地联系在一起的。

在莫里哀的影响下，十八世纪法国的喜剧表演艺术也在朝着新的方向前进。法兰西喜剧院的著名演员卜瑞维尔(1721—1799)是这一方面最有代表意义的人物。一七五三年，他初次在

法兰西喜剧院登台表演，获得成功，并且很快地跃居演员中的领导地位。他以现实主义和温文细致的表演艺术见称，消灭了过去一般表演中所存在的粗俗胡闹的不良现象。他演过大量的古典主义喜剧，特别是莫里哀的作品，同时也演资产阶级的戏剧，最善于创造仆人和老年人的形象。他所表现的真实性、灵活性以及自然质朴的感情，有着巨大的感染力。当谈论他的表演艺术的时候，他的英国朋友加立克表示深深的敬佩，赞美他是"自然的孩子"。

除了法兰西喜剧院以外，巴黎的意大利喜剧院和市场剧院也各自有其重要性。意大利喜剧院是从一六六〇年定居于巴黎的意大利演员剧团的基础上成立起来的。这个剧团从前一度和莫里哀的剧团在一起，从一六八〇年起改名为意大利喜剧院，并获得波哥尼旅馆的演出权利。意大利喜剧院保留着自己的传统剧目，其中包括许多即兴喜剧，同时也上演其他的戏剧，在巴黎戏剧界颇有地位。在路易十四的庇护下，它还有权利用法文演戏；但因讽刺法国的皇后，它在一六九七年又被路易十四封闭，直到他去世以后才重新恢复起来。从一七六二年以后，意大利喜剧院便失掉意大利的剧目，完全变成一个法国的剧院，因此哥尔多尼旅居巴黎的时候有意为它工作也无能为力了。

意大利喜剧院对于法国的戏剧事业是有贡献的；它在法国喜歌剧的发展过程中起了很大的推动作用，使这个剧种在法国戏剧界获得了巩固的地位。喜歌剧具有资产阶级民主主义的特征，受到启蒙思想家的保护，在资产阶级革命的前夕曾风行一时。这时侯，意大利喜剧院为各个市场剧院洞开大门，同它们合作，欢迎它们的演员去演戏，充分发扬了民主精神。

市场剧院兴起于十七世纪末叶，到了十八世纪上半期，它们的演出事业便达到繁荣的局面。但它们是属于下层戏剧活动家的组织，没有权利正式成立剧院，既为巴黎的垄断剧院所排斥，又遭受统治阶级的迫害，处境非常困难。在市场剧院里，不仅上演各种戏剧，而且还有魔术武艺以及走绳索一类的杂耍，颇能吸引观众。这种情况越来越引起法兰西喜剧院的妒嫉，它一再强求它们上演“正规的”戏剧，因而在它们和法兰西喜剧院之间，经常存在着或明或暗的斗争。在最艰苦的年代里，市场剧院曾经得到勒萨日的有力支持，他的各式各样的剧本为它们赢得日益增多的观众，这就大大地鼓舞了它们从事演出活动的信心和热情。

市场剧院是建立在广泛的民主基础之上的。它们打破了传统的贵族戏剧的法规，在戏剧事业中为争取消灭封建特权和进行民主改革作出了许多贡献；可惜它们在当时既得不到一般剧作家的支持，后来也很少获得戏剧史家的重视，有关它们的历史资料不曾得到很好的搜集和整理。

第四节　意大利戏剧

一　戏剧的发展

长期以来，在封建割据及其所造成的日益加深的混乱局面下，意大利的戏剧艺术不仅没有获得什么发展，反而呈现出倒退现象。十八世纪上半期，原有的许多剧种已经消沉下去，只有即兴喜剧和歌剧还很流行。即兴喜剧是当年作为民主力量反

抗封建天主教的斗争武器而产生和发展起来的，现在却变成一种没有思想内容的庸俗之物，完全丧失了它的现实主义的社会意义。歌剧大都是贵族阶级的消遣品，和人民大众少有联系。它们严重地脱离现实生活，把人们引入神话和古代世界里去。

如果说，在歌剧方面也曾产生过一些好的作品，那是属于后来的一种新型歌剧——喜歌剧的。和贵族阶级所欣赏的歌剧不同，喜歌剧具有现实主义和民主主义的思想内容，鲜明的社会讽刺以及生动活泼和健康有力的艺术特色。在这种戏剧的发展上，许多意大利的启蒙戏剧家，特别是哥尔多尼，曾经作出很大的贡献。

意大利的戏剧艺术的落后状况，曾经引起许多具有先进思想的戏剧家的严重不安。他们或多或少地意识到，这种落后状况如果不加以改变，意大利的戏剧艺术是不可能获得新的发展前途的。那么怎样才能改变这种落后状况呢？最重要的是如何处理即兴喜剧的问题。也就是说，为了戏剧艺术的发展，意大利必须进行戏剧改革工作，而这一工作能否收到成效，那就要看改革即兴喜剧的情况如何。

几个世纪以来，即兴喜剧在意大利广泛地流行，并在戏剧界长期居于统治地位，要对它实行改革，可不是一件容易的事情。这里面存在着许多问题，如即兴喜剧不仅拥有大量的观众，而且得到强大的反动势力的支持，而演员们又接受了长期的表演训练，惯于上演这种喜剧，因此也不愿意抛弃它。此外，在改革工作中，作家们着重向外国的文学戏剧特别是莫里哀的戏剧寻找榜样，离开了自己的现实基础，这就使得他们更难取得成功。应该说，改革即兴喜剧的最好方法是一方面批判它没有思想内容和其他方面的缺陷，另一方面在它原有的基础上逐

步加以改进和提高。即兴喜剧的改革工作是由哥尔多尼出色地完成的。他的胜利证实了这种改革方法的正确性。

在十八世纪的戏剧改革工作中，斗争是非常尖锐复杂的。这一斗争实质上是当时意大利阶级斗争的反映。斗争的结果是新生的力量战胜了落后的势力，陈腐无聊的即兴喜剧为富有艺术价值的启蒙戏剧所代替了。

从哥尔多尼的改革工作中，我们看到这样的一个事实：从事戏剧改革工作，不仅需要艺术才能，而且需要斗争策略，不仅需要高度的热情，而且需要顽强的意志。当时维护即兴喜剧的首要人物是鼎鼎大名的文学巨子哥威。这位贵族保守派的代表，曾经使用各种办法同哥尔多尼为敌，不断地给他施加压力，企图迫使他放弃他的改革工作，最后甚至把他逼到法国去了。哥威除了利用自己的地位和才能，发动文艺界的保守势力，展开对于哥尔多尼的批评和嘲讽之外，还大力拉拢即兴喜剧演员，专门为他们编写即兴喜剧，为他们的演出活动进行宣传，不让他们接受哥尔多尼的影响。但是哥尔多尼并未因此放弃他的改革工作。他在同哥威的斗争中，积累了丰富的经验，制定了一套切实可行的对策。在时机尚未成熟以前，他决不把他改革即兴喜剧的意图，强加在即兴喜剧演员身上，而且照样为他们编写即兴喜剧，以便将他们吸引到自己的身边，然后启发他们自愿地接受改革工作的要求。当时最著名的即兴喜剧演员沙基是哥威所争取的主要对象，哥尔多尼也从不放过争取他的机会，他的名剧《一仆二主》(1749)原来就是为沙基写的一部即兴喜剧。哥尔多尼就是这样耐心而巧妙地战败哥威，从而取得戏剧改革工作的胜利的。

哥尔多尼不仅是即兴喜剧的改革者，同时也是意大利启蒙

戏剧的创始人。在他的努力和影响下，意大利的戏剧演出质量提高了，剧院的数量也增加了。许多城市都有了自己的剧院，为数不一，有的剧院的建筑设计已经达到很高的艺术水平。哥尔多尼在威尼斯曾经工作过的三个剧院：圣沙妙爱尔剧院、圣安哲罗剧院和圣卢卡剧院都是很有规模的；而创立于十七世纪的欧洲第一座多层剧院圣卡西亚诺则是全欧闻名的。其他如那不勒斯的圣卡罗剧院、维罗那的费拉蒙利可剧院以及米兰和佛罗伦萨等地的许多剧院都是很有名的。十八世纪意大利剧院建筑和舞台设计对于欧洲各国的影响很大，建筑设计师加利——必必恩那一家的艺术成就为欧洲剧场史写下了光辉的一页。

原来即兴喜剧的演出情况是很简陋的。几乎没有什么舞台布景；服装道具也极其简单。自从哥尔多尼等人创作新型戏剧以后，这种情况就有所改变了。上演这种戏剧不仅需要舞台布景，有的布景还必须富丽堂皇。服装道具一天天复杂起来，灯光配备也在不断地改进之中。在意大利，这种舞台艺术的发展趋势，到处可以看到，以威尼斯最为突出。

哥尔多尼对于意大利表演艺术的贡献也是非常巨大的。他不仅使许多即兴喜剧演员摆脱了即兴喜剧表演艺术的传统束缚，走上了表演启蒙戏剧的道路，同时也培养了一批青年一代的演员，为后来意大利表演艺术的发展打下了基础。总之意大利启蒙时期的戏剧艺术，包括戏剧创作和剧场艺术的各个方面，取得了不小的成就，而这些成就都是和哥尔多尼的名字分不开的。

哥威反对哥尔多尼的戏剧改革工作，对于意大利启蒙时期戏剧的发展起了很大的阻碍作用；但是他在戏剧创作上也有不可磨灭的成就。他的作品以脱离现实和缺乏思想内容为其主要

特征，其中存在着不少的思想毒素；也有许多可取的东西。他的高度的创作技巧，非凡的想象才能以及丰富的民间艺术知识等等，对于意大利和其他西欧国家的许多作家都曾产生积极的影响。

哥尔多尼和哥威之间的斗争以及他们的戏剧创作活动经历了半个世纪，到了十八世纪末期都宣告结束了。这时候，随着历史的发展，意大利戏剧界有了新的变化。在法国，戏剧早已成为资产阶级革命的先锋，而意大利的戏剧，由于社会条件不同，始终没有表现这么大的力量，发展上有许多困难。这一点，在哥尔多尼的作品中也有所反映。在意大利，比较适应新的历史趋势的戏剧艺术不是喜剧，而是悲剧。因为在法国启蒙运动和资产阶级革命的影响之下，意大利资产阶级反抗封建统治的政治热情有了增长，民族解放运动也有了新的发展，悲剧更能发挥社会政治斗争的鼓动作用。象喜剧一样，意大利的悲剧也是很落后的，必须进行改革。法国启蒙时期的悲剧已经传到意大利来，对于意大利的剧作家有一定的影响；但是如何正确地运用悲剧体裁反映自己的现实社会生活，这是一个长期存在的问题，很不容易处理。直到阿尔菲爱里的戏剧创作获得成功以后，这一问题才算得到比较圆满解决，意大利的悲剧也就随之发达起来。

阿尔菲爱里是十八世纪意大利悲剧的代表作家，同时也是全欧闻名的戏剧诗人。在他的努力之下，意大利的悲剧艺术获得了显著的成就；可惜意大利的落后状况，阻碍了它的充分发展。

随着悲剧创作的发展，意大利的剧场艺术，特别是表演艺术，也有了新的发展方向。阿尔菲爱里非常重视表演艺术，力

图建立意大利自己的悲剧表演学派；他要求演员认真钻研业务，首先是提高文学修养，因为这是悲剧演员必须具备的基础；然而意大利要到下一世纪才在这一方面取得引人注意的成就。

二 作家与作品

哥尔多尼及其戏剧创作

这是一位卓越的启蒙时期现实主义的戏剧家。有关他的各种戏剧活动，是研究十八世纪意大利戏剧发展的中心课题。无论是在戏剧创作活动中，或者是在戏剧改革的斗争中，他都表现出无穷的活力和杰出的才能。他写过各种各样的剧本，共计二百多部，其中一部分很快就流传到欧洲各国，博得许多文学大师的高度赞扬。

卡尔洛·哥尔多尼(1707—1793)生在威尼斯的一个富裕家庭；他的祖父执行律师业务，经常在家里举行宴会和戏剧演出活动，因此，哥尔多尼从小就受到戏剧艺术的熏陶，对它发生了强烈的兴趣。不幸家里后来破产了，他的父亲只能以不多的医务工作的收入维持家庭的生活和孩子们的教育，处境相当困难。哥尔多尼很早就从事业余的演出活动，立志献身于戏剧事业；但是在罗马上大学的时候，他不能不尊重父亲的意见学习法律。入学不久，他参加一个剧团的旅行演出，自动地脱离了学校生活。后来，他的一个亲戚资助他继续升学，希望他研究宗教，以便为教会服务。学习不到三年，他与人发生冲突，被学校开除了。他最后还是完成了大学教育，取得充当律师的资

格，不过对于这种职业始终没有兴趣。离开大学以后，他也当过律师，作过小职员，各种各样的生活迫使他到处奔走，饱受惊险风霜；但是这并没有影响他对于戏剧事业的热爱。在不同的生活环境中，他经常同剧作家和演员们接触，终于把自己的命运和剧院紧密地联系起来了。

作为启蒙思想家和戏剧家，哥尔多尼要求戏剧不仅娱乐观众，更重要的是教育观众，对于纯属游戏性质的即兴喜剧自然不能感到满意。早在学生时代，他便开始寻找创作新型喜剧的方向，曾经强烈地被马基阿维里的创作《曼陀罗花》吸引着。据他说，这是第一部落到他手里的性格喜剧。从此以后，他便注意研究这类戏剧，实际观察社会生活和人们的性格。他的生活实践和工作实践使他了解社会现实的各个方面，掌握大量的创作材料。他曾经说，他生平遇到许多有趣的事，每一件事都可以写一部喜剧。为了提高创作水平，改变意大利戏剧的落后面貌，他也曾大力钻研古代和外国的文学戏剧，受益颇多，对他影响最大的则是莫里哀和十八世纪英国现实主义的文学家和戏剧家。

从一七四八年起，哥尔多尼同著名的麦德巴克剧团发生了联系，开始为它创作剧本，直到一七五二年，因麦德巴克担心剧团的收益受损害，不能完全同意他的戏剧改革工作，他便参加另一剧团去了。从一七四八到一七六二年间，哥尔多尼在威尼斯戏剧界非常活跃，他的主要任务是通过创作进行戏剧改革。他的创作原则是反映现实，创造肯定人物和否定人物的鲜明形象，表现他们之间的矛盾和斗争，赞美善良，暴露丑恶，以启蒙思想教育观众。他反对盲目崇拜亚里斯多德，拒绝三一律的创作法则，因为这种法则容易损害艺术的真实性。他对于

莫里哀很有研究；但不同意模仿或抄袭法国戏剧，要求戏剧表现自己民族的现实生活。他主张以性格喜剧代替即兴喜剧；但认为莫里哀的喜剧只是表现单一的性格，不足为法，人物性格应是复杂的。

在威尼斯从事戏剧工作的年代里，哥尔多尼同以哥威为首的一大批敌人展开了激烈的斗争。斗争的最后胜利是属于哥尔多尼的；但走向胜利的道路却是迂回曲折、困难重重的。在开始创作时，意大利正流行着歌剧，他曾经作过这方面的尝试，因为离开了歌剧的创作法则，不为高人雅士们所赏识。后来他编写喜剧，又因改变即兴喜剧的面貌，很快就成了戏剧界批评的主要对象。敌人们甚至改编他的作品上演，借以对他进行嘲弄和攻击。他也创作过悲剧和悲喜剧，相当成功；但他的戏剧才华主要表现在喜剧创作方面。

在戏剧改革的斗争中，哥尔多尼也表现出是个善于接受经验教训的人。在创作初期，他企图完全摆脱即兴喜剧的传统，创造自己的新型戏剧；但因作品缺乏观众所惯于欣赏的东西，演员们也不知道如何进行表演，结果不能达到目的。面对着这一事实，哥尔多尼深深体会到戏剧改革工作必须在原有的基础上进行，脱离现实的作法是不能获得成功的。这一点非常重要，哥尔多尼是把它作为戏剧改革工作的根本原则铭记在心里的。

尽管戏剧改革工作不能顺利进行，强大的敌人遍及意大利各地，哥尔多尼的创作才华和斗争精神却引起了西欧各国文艺界的巨大反响，许多人对他表示同情和支持。伏尔泰很称赞他，曾在他最艰苦的时候鼓励他，为他进行有力的宣传。他当时在法国享有盛名，这是和伏尔泰的帮助分不开的。一七六〇

年，法国政府邀请哥尔多尼去巴黎。这时候，他已经在意大利戏剧界取得重要地位，有了较好的生活环境和工作条件，不愿意离开自己的祖国，放弃戏剧改革的领导工作，因此没有立即作出法国之行的决定。然而，在分崩离析的意大利，各方面比起法国来是落后多了，而哥威对他的压力也还在增长，于是他一七六二年终于去到巴黎，一直羁留到死，历时达三十年。

哥尔多尼是启蒙思想家，但不是革命家，这特别表现在他的后期生活当中。到达巴黎之后，他成了法国的宫廷诗人，享受法王的礼遇，为路易十五的女儿教授意大利文，领取年俸，思想上没有接受法国资产阶级革命的影响。他在法国曾经接触到博马舍的戏剧，并且看过《费加罗的婚礼》的演出，但是他从这里面没有得到什么新的东西，在他的创作中从来没有表现象博马舍那样的思想高度和革命热情。

哥尔多尼认为他的喜剧是性格喜剧。不错，他的人物性格鲜明而有力量，各种各样的性格都有；就是最不重要的人物也有自己的个性。但是他的喜剧广泛地描写意大利的社会生活，其中包括贵族阶级、资产阶级以及其他人民群众各个方面的生活，这种喜剧实际上是风俗喜剧。哥尔多尼对待他的剧中人物的态度是很鲜明的：反对封建贵族，赞扬资产阶级，同情和爱护劳动人民。在哥尔多尼的笔下，贵族阶级都是一些骗子、寄生虫、蠢才、无赖汉、浪子、造谣分子以及其他各式各样的歹徒。如果说，他在《封建主》(1752)里面所描写的青年贵族是欺压农民的恶棍，那么，他在《咖啡店》(1750)里面描写的一个威尼斯的贵族则是损人利己的阴谋家。他在他的名剧《女店主》(1753)里面对于贵族阶级也作了无情的嘲弄，这些人们都是社会上的渣滓。

《女店主》是哥尔多尼的代表作品，也是意大利启蒙戏剧的最高标志。女主人公米兰多琳娜是一家旅馆的主人。住在她的旅馆里的有一个侯爵、一个伯爵和一个骑士。侯爵穷，伯爵富，于是一凭爵位较高，一凭财产较多，竞相追逐女主人，而骑士则认为女人是祸害，从来不爱女人，对于侯爵和伯爵为女人争吵的情况感到诧异。米兰多琳娜既不重视爵位，也不为财富而出卖自己；但是为了制服傲慢无礼的骑士，她却对他献殷勤，使他立即爱上了她。就这样，她狠狠地把这三个贵人捉弄了一番，然后毅然决然地和她的仆人法勃里修斯结婚了。哥尔多尼对贵族阶级的讽刺并不以此为满足，他还表现了一段两个女演员冒充贵妇人的故事，进一步说明在社会上无事生非，招摇撞骗的有真贵族，也有假贵族。

哥尔多尼对于米兰多琳娜作了热情的赞美。她热爱劳动，精明爽朗，关心自己的业务，面对现实而不怕困难，和蔼可亲而不卑躬屈膝，注重礼貌而不矫揉造作，完全是按照独立自主的资产阶级的思想作风生活的。在婚姻关系上，她要求男女自由平等地结合，作到互相帮助，以诚相待，而不计较阶级出身、社会地位和个人财产的差别。这也是启蒙思想家哥尔多尼的主张。

哥尔多尼最喜欢通过爱情故事来表现意大利资产阶级的生活习惯和思想感情，对于青年男女的自由结合和诚挚的爱情总是加以肯定和赞扬的。在许多场合，特别是在爱情场面里，经常穿插着笑闹情节和计谋成分，其中保留着即兴喜剧的传统和古代喜剧的一些特征；但是作品所赋有的严肃的社会意义并未因此而受到损害。哥尔多尼不只是从各个方面称赞资产阶级，同时也给他们提出了警告：贵族阶级的赌博行为正在腐蚀着他

们的生活(《赌徒》),撒谎的恶习也在他们中间流行(《说谎者》)。凡此种种,都是在对资产阶级进行教育。

在哥尔多尼的作品里面,劳动人民往往是占有重要地位的。他们的思想愿望和生活权利都得到他的肯定和尊重,他们的智慧和生活能力都比那些上流社会人士高超。哥尔多尼曾经说,他是作为意大利人民的朋友来反映他们的生活的。在劳动人民当中,仆人形象又是特别吸引人的。他的《一仆二主》就是这方面的最好例证。如果说,这个剧本里的特鲁法尔金诺是男仆中具有代表意义的人物,那么他的女伴斯米拉尔金娜则是个来自民间的妇女典型。

哥尔多尼的喜剧艺术是从即兴喜剧的基础上发展起来的,因此,在他的许多作品里面,我们还可以看到一部分传统的假面人物。当然,这些人物的原来面貌都已有所改变。他们不是抽象的假面人物,而是十八世纪意大利的现实人物。在他们当中,潘塔隆的变化最为突出。他本来是个悭吝好色而又愚蠢可笑的老头子,系即兴喜剧攻击的主要对象,现在却成为可敬爱的资产阶级的代表人物,是反对贵族阶级的新生力量,或多或少体现着资产阶级的启蒙思想。博士从前所特有的滑稽可笑的样子和喜欢乱用拉丁语的学究习气在哥尔多尼的早期作品里还可以看到,后来他就被描绘成当代的学者了。仆人们再也不是无赖汉或恶棍,而大都是勇敢机智、诙谐愉快和乐于帮助别人的人。他们有时爱吃喝玩乐,愚弄主子,表现得相当狡猾;但本质上都是诚实善良的。另外一个传统的假面人物——好吹牛的军人,由于丧失了他的现实意义,已经从哥尔多尼的作品中消失了。

关于表演艺术,哥尔多尼也曾作过许多原则性的指示。他

要求演员观察生活，认识生活，了解剧作家的创作意图，真实地表现剧中人物的思想感情。在剧本《喜剧院》(1750)里，他教导演员们，喜剧的表演艺术应该是建立在朴实和自然的原则之上。讲话的轻重快慢，各种表情的姿态和动作，都必须根据剧本的需要加以区别而又不脱离生活的真实，违反自然。

在晚年，哥尔多尼还给后人留下一部宝贵的著作，这便是在一七八九年完成的《回忆录》。研究这部著作，既可以了解作者本人的生活史，特别是他在艺术创作道路上所经历的重要事件，同时对于了解当时意大利和法国的戏剧发展情况也很有帮助。

哥戚及其戏剧创作

卡尔洛·哥戚(1720—1806)出身于威尼斯的一个没落的贵族家庭，长期从事戏剧活动，在反对哥尔多尼的戏剧改革的斗争中，曾经取得很大的胜利；但是由于世界观和政治思想反动，他不可能象哥尔多尼那样促进意大利文学戏剧的发展，他对于哥尔多尼的胜利只是暂时的，哥尔多尼成功之后，他保护即兴喜剧的种种企图便宣告破产了。

作为启蒙思想的不可调和的敌人，哥戚激烈地反对这种思想在意大利传播，特别仇视伏尔泰和卢梭等人。一七四七年，哥戚在威尼斯创立格兰勒罗学院，借以向启蒙思想和语言文学中的改革工作展开斗争。在他看来，哥尔多尼是意大利戏剧界最大的敌人，因此他集中全力反对他。

哥戚写过很多即兴喜剧；但它们和传统的即兴喜剧不同，都差不多是完全写好的，只有沙基专演的特鲁法尔金诺这个仆

人保持即兴创造的权利。在第一部充满着幻想的作品《三个橙子的爱情》(1761) 里面，哥威巧妙地描写一个王子追逐三个橙子的故事，并以此向他的敌人展开斗争。王子被恶魔莫尔根那的诗所毒害，陷入精神错乱和忧郁不振的状态，幸得特鲁法尔金诺的帮助才康复过来。他们开始追逐三个橙子，经过许多冒险活动，将橙子掌握在自己的手中。从橙子里出来了三个美丽的姑娘，其中两个渴死，一个被王子救活，与王子结成快乐的终身伴侣。特鲁法尔金诺被任命为皇家保护人，这是为了不让这里再为那些有害的诗所毒化。在这个剧本里，启蒙运动的拥护者和即兴喜剧的反对者都受到作者的攻击，哥尔多尼当然首当其冲。

在哥威后来所创作的童话剧中，《图兰多特》(1762)要算是最有文学价值的一部作品。和其他童话剧不一样，这个剧本的题材不是取自意大利的民间童话，而是来自东方；它的背景系建立在中国的京城——北京。中国公主图兰多特是个美丽骄横的女子，许多求婚者死在她的难以解释的谜语中；但她的谜语最后被聪明的鞑靼王子所猜中，她不能不和他结婚。被俘的鞑靼公主对王子也怀着深厚的爱情，因此感到失望，于是王子要求中国国王赐她以自由，作为爱情的报答。哥威对于两个公主和王子都作了极其细致的心理描绘，在他们的爱情问题上也运用了许多计谋成分。剧本里还保留着几个传统的假面人物；他们都变成中国宫廷的官吏了。

在一系列的作品里面，哥威创造了许多极其怪诞的故事，不是人变成动物，便是动物变成人，魔术表现出惊人的力量。这类作品颇能迎合当时观众的趣味，因此获得了成功。哥威带来的危害性也正在这里，因为他是通过人们所喜爱的东西去从

事宣传活动的。

哥戚的创作目的首先在于宣传愚民的宗教热情和屈从思想，反对资产阶级的唯物主义和民主意识，引导人们脱离现实生活和阶级斗争，以便维护贵族阶级的利益，这在十八世纪意大利展开民主运动和民族解放运动的时候显得特别有害。但是，哥戚既利用人民大众所喜闻乐见的传统剧种进行创作，又将民间童话作为自己的创作题材，这里面就不可能不存在某些积极的因素。事实上，在他的作品中，我们也看到人民群众的某些思想感情和生活愿望，看到作者对于为爱情和友谊作出自我牺性的人物的歌颂，对于宁死不屈的英雄的赞美以及对于虚伪自私行为的揭发等等，这是应该加以充分肯定的。

哥戚在欧洲戏剧史上有他一定的地位；席勒和霍普特曼等人特别推崇他。他的创作直到现在也还没有从世界各国的舞台上完全消失。

阿尔菲爱里及其戏剧创作

维·阿尔菲爱里(1749—1803)出身于贵族家庭，早年在国外游历，对于欧洲各国的文学戏剧很有研究。他是一位民族诗人，意大利文艺复兴时期的文学遗产对他的影响特别大。一七七三年回国之后，他便开始文学戏剧的创作活动。他的第一部悲剧《克里奥佩特拉》是一七七五年在土伦上演的，非常成功。

摆在阿尔菲爱里面前有两个创作上的重大问题，即悲剧的题材问题和悲剧的语言问题。在题材方面，他向古典主义作家特别是伏尔泰学习，利用希腊神话、罗马历史或其他方面的题材反映现实社会问题。法国语言在意大利贵族阶级当中势力很

大，阿尔菲爱里针对这种情形展开斗争，并从土伦来到塔斯干和其他一些文化发达的地方，大力钻研但丁等人的作品，以便创立一种纯洁的意大利的悲剧语言。工作是艰难的，成绩也是巨大的；阿尔菲爱里出色地解决了意大利的悲剧语言问题。

一七八五年，阿尔菲爱里开始寄居巴黎，颇为法国资产阶级革命的热潮所感动；但在错综复杂的阶级斗争中，在革命形势分化及深入的进程中，他又感到迷茫困惑了。由于阶级出身和生活环境的限制，阿尔菲爱里和人民群众是有着很大距离的。对法国资产阶级革命怀着愤慨和失望的心情，他终于一七九二年离开了巴黎。

阿尔菲爱里很早就接受了启蒙思想，赞美自由，憎恨暴君，要求意大利独立自主和统一繁荣起来。但是他的政治思想是自相矛盾的。他有时剧烈地反对暴君，有时又对暴君统治表示支持。对于人民群众的态度也是如此。他既同情人民，赞成他们反抗暴君的压迫，常常在他的创作中给他们以重要地位，有时又对他们流露出仇恨的心理，颇多责难。他的政治主张是立宪的君主制度。在这种制度下面，民主应该得到一定的保障；人民群众却不能以武力去争取他们的政治权利。这就不难理解，为什么一接触到实际的革命斗争，他就退缩不前甚至敌视革命了。

在阿尔菲爱里的悲剧创作中，大部分是取材于古代希腊和罗马，如《安提戈涅》、《阿伽门农》、《俄瑞斯忒》、《麦罗佩》、《维吉里亚》、《索福尼斯巴》及其他。通过这些作品，阿尔菲爱里揭示许多方面的问题——政治斗争、民主自由、家庭冲突、爱情问题以及个人的内心矛盾和斗争等等。在描写个人或家庭问题的悲剧里，也包含着一定的社会政治因素。对于暴君的仇

视，对于自由和正义的向往以及对于被压迫者的同情，是阿尔菲爱里的悲剧所表现的重要方面。

悲剧《索尔》(1784)被认为是阿尔菲爱里的杰作。它的题材系来自圣经。根据作者的意见，这是一部表现内心斗争的悲剧；事实上，它也深刻地展现出索尔的残酷性格，从而揭露了一个暴君的罪恶行为及其悲惨的结局。索尔是以色列的国王。为了保存自己的王位和尊严，在大敌当前的时候，他还企图谋杀他的忠实捍卫者和女婿大卫。结果大卫逃走了，敌军打来，势不可挡，索尔在孤独无援的情况下，只得以自杀来结束他的老命。悲剧反映了诗人反对暴君的立场，同时也表明了他的爱国思想。

《菲力浦》(1776)也是阿尔菲爱里的最著名的悲剧之一。它所描写的是西班牙王子堂·卡洛斯和继母恋爱的故事，和席勒的《堂·卡洛斯》相仿佛，但问世较早。无疑地，阿尔菲爱里的悲剧对席勒的创作是有影响的。

就创作方法而言，阿尔菲爱里是接近拉辛的。意大利的悲剧诗人遵守三一律的创作法则，力求戏剧情节单纯，动作紧凑，语言简洁明了，在生动有力的独白中表达自己富于诗意的思想感情。他所创造的英雄人物具有高度热情和自由意志，悲剧中包含着种种阴谋诡计和残酷斗争。

第五节 德国戏剧

一 戏剧的发展

长期以来，德国的经济政治文化各方面都处于落后状态，

戏剧也不例外。在三十年战争(1618—1648)以后，随着经济进一步的倒退和封建势力的加强，戏剧方面的落后状态也就更加厉害了。社会上流行的是一些庸俗不堪的戏剧，宫廷里则充满着外国戏剧及其模仿品。如果说，法国古典主义对于西欧各国的戏剧都有一定程度的影响，那么，它对于德国戏剧的影响就更大了。德国的宫廷诗人和戏剧家是把法国古典主义的理论当作金科玉律看待的。

德国戏剧的主导权掌握在贵族阶级的手里。他们不仅面向法国，丧失了自己民族的传统和特征，而且把戏剧艺术庸俗化了，使它成为一种纯属娱乐性质的玩艺。贵族阶级的趣味阻碍了德国戏剧的发展。

十八世纪上半期，启蒙运动在德国逐渐地展开了。这给德国戏剧带来了新的希望。在启蒙运动的推动下，许多进步作家力图摆脱贵族阶级的影响，创立自己时代的新型戏剧，因此德国戏剧日益活跃起来。但是德国戏剧的发展是比较缓慢的。真正的启蒙戏剧是同古典主义及其他各种庸俗戏剧进行长期斗争之后，由卓越的戏剧家莱辛确立起来的。这时已经是十八世纪后半期了。

在莱辛以前，德国已经开始进行戏剧改革工作，高特舍特(1700—1766)是这一工作的领导人。这是一位早期的启蒙学者，文学家兼戏剧家。面对着文艺界的混乱现象，他便将法国古典主义的诸种法则移植到德国来，详尽地加以阐述和发挥，作为新的创作规范，以求达到改革文学戏剧的目的。高特舍特为德国戏剧尽了很大的努力。他规定了一系列的创作法则，同时还直接参加剧团活动，训练演员。但是他对于德国戏剧发展的贡献是很有限的，因为他的戏剧理论存在着很大的局限性和

自相矛盾之处，他的戏剧改革方法也是脱离现实的。

高特舍特一方面反对纯粹迎合贵族阶级趣味的戏剧创作，要求艺术赋有合理的思想意识，模仿自然，以“有益的真理”进行善良和智慧的社会教育；同时又保持许多保守和庸俗的观点，坚决遵守三一律和区分悲剧和喜剧的创作法则，片面地屈从法国，对于自己的民族传统则有所忽视。很显然，这对于德国戏剧的发展是不利的。高特舍特认为，在德国产生自己的戏剧家以前，应该将法国的作品翻译过来上演，因此他同当时杰出的女演员卡洛利娜·奈贝尔（1692—1760）和她的丈夫所领导的剧团合作，以便实现他的主张。他忽略了这样的一个事实：一般的德国观众喜欢自己的东西，不大接受法国的戏剧，这就决定了高特舍特在戏剧改革工作方面不可能取得多大的成就，虽然他的译本和仿作的上演有时也很成功。

高特舍特在十八世纪德国戏剧发展过程中占有重要地位，这主要是因为他首先起来同贵族阶级的美学展开斗争，为德国启蒙戏剧的创始人莱辛开辟了道路。他对于当时德国戏剧界的影响是如此之大，以致卡洛利娜·奈贝尔和她的丈夫曾经把繁荣戏剧事业的希望寄托在他的身上；后来他们发现自己的希望落空了，于是不得不离开他。事实上，在莱辛从事戏剧工作并对他开展批判以前，他就已经成了许多作家攻击和嘲笑的对象。他在德国戏剧界的领导地位日益处在动摇之中。

十八世纪四十年代，德国戏剧界接受了拉·萧瑟的影响，流泪喜剧开始流行。这种喜剧反映了德国资产阶级的保守落后性；它的代表作家是当时德国戏剧界继高特舍特之后的领导人格勒特（1715—1769）。他的作品大都很成功，其中具有庸俗保守的思想内容，因而引起了莱辛的反对。这位著名的学者诗人

在德国戏剧界的地位很快就被莱辛取代了。

和格勒特同时的另一比较重要的戏剧家史雷格尔(1719—1749)是高特舍特的追随者。作为古典主义的实践家，他比高特舍特多写了一些剧本，但成绩不大。史雷格尔对于德国戏剧发展的贡献不在于他为古典主义所作的努力，而在于他后来对古典主义的反叛和要求学习英国戏剧的主张，因为这样一来就为建立德国的民族戏剧开辟了新的道路，对于莱辛有着直接的影响。

从十八世纪五十年代起，德国戏剧开始进入一个崭新的重要阶段。在莱辛的努力之下，德国的民族戏剧就被确立并繁荣起来。这位卓越的启蒙思想家和艺术家，不仅从事剧本创作和剧院工作，而且还建立了一系列的戏剧理论。他在文学艺术方面的影响是具有全欧意义的。

莱辛的戏剧创作是逐步趋于完善的。他在一七五五年所完成的市民悲剧《萨拉·萨姆逊小姐》虽然经过几年的琢磨，仍旧不是一部成熟的启蒙戏剧；但是无论如何，它毕竟不失为德国戏剧发展中的一个里程碑。它标志着德国古典主义戏剧的瓦解，启蒙戏剧已经诞生。《萨拉·萨姆逊小姐》演出的成功是当时德国戏剧界的一件大事；它在德国舞台上焕发的光彩直到作者的另一悲剧《爱密丽雅·迦绿蒂》(1771)问世以后才相形减色了。

继莱辛之后，德国戏剧在狂飙运动的影响下，从八十年代开始，又进入一个新的发展阶段。这时候，莱辛还活着，他对于戏剧界的影响也没有完全消失，可是他的领导地位就不得不让给青年一代了。

参加狂飙运动的是一群青年知识分子，其中有赫尔德尔

（1744—1803）、瓦格纳（1747—1779）、棱茨（1751—1792）、克令格尔（1752—1831）、歌德和席勒等人。这个运动是由克令格尔的一个剧本的名称而得名，首先领导这个运动的主要理论家则是赫尔德尔。歌德和席勒都是青年时代参加这个运动的。象莱辛一样，狂飙运动者不仅进行剧本创作，同时也建立自己的创作理论。沿着启蒙思想家所开辟的道路，他们对于封建贵族展开猛烈的斗争，对于古典主义进行无情的批判。他们要求生活自由和创作自由，消灭封建统治，打破创作上的各种清规戒律。在批判古典主义的同时，他们对于莎士比亚表示推崇。

狂飙运动者对于启蒙戏剧的态度是不一致的。有的人赞成，有的人反对，他们所肯定的或否定的也不是启蒙戏剧的全部主张。就戏剧的社会意义而言，有些人是走极端的。他们反对启蒙戏剧的道德说教，主张打破一切道德规范，无限制地发展个性，发抒个人狂热的感情。

狂飙运动者的戏剧创作相当多，促进了当时德国戏剧的繁荣；但是在他们中间，谁也没有取得象青年歌德和青年席勒那样高度的创作成就。到了十八世纪末叶，由于政治上反动势力的加强，德国戏剧界发生了危机；著名的曼海姆剧院掌握着德国戏剧界的统治权。在这里，莱辛和狂飙运动者的戏剧遭到反对，资产阶级庸俗不堪的市侩戏剧大量地登上了舞台。为了改变德国戏剧界这种倒退现象，歌德便在魏玛剧院从事领导工作，以便同曼海姆剧院展开斗争。这样，德国戏剧界就形成了两大派：曼海姆派和魏玛派。在歌德和席勒的领导下，魏玛剧院作出了自己的成绩，对于十八世纪末和十九世纪初德国戏剧艺术的发展起了重要作用。

二 作家与作品

莱辛及其戏剧创作

作为卓越的启蒙思想家和艺术家，莱辛为反对各种陈腐庸俗的艺术和建立现实主义的艺术进行了长期不懈的斗争。他在各种艺术活动中，表现出高度的原则性和民主精神，对于欧洲各国文学艺术的影响是很深远的。

莱辛(1729—1781)是一个牧师的儿子，在莱比锡大学读过书，于一七四八年从莱比锡到达柏林，在这里结识了许多启蒙思想家，受益不小。他的生活道路是很曲折的，曾经为报刊写评论文章，当报刊编辑，作一个军事首长的秘书，在汉堡国家剧院担任剧评工作，在沃尔分比特尔宫廷图书馆充任管理员等等。由于亲身接触到贵族社会，了解其中的种种腐朽黑暗生活，他反对封建贵族的立场是非常坚定的。正因为如此，他树立了许多敌人，经常忍受困苦，损害了自己的身体健康。他去世时不过五十二岁。

在二十岁以前，莱辛就开始了戏剧创作活动。他热情地欢迎英、法各国启蒙时期的文学艺术，虚心地向它们学习，以便提高自己的创作能力。他决不是单纯的外国戏剧模仿者，而是一位具有独创性的戏剧家、文艺理论家和评论家。

莱辛对于文艺理论的贡献是很大的。他在这一方面的重要著作有《关于当代文学的通讯》(1760—1765)、《拉奥孔》(1766)和《汉堡剧评》(1767—1768)。就戏剧理论家而言，《汉堡剧评》当然是他最重要的著作。在这里面，莱辛首先同古典主义戏剧展开了激烈的斗争，并建立了启蒙时期现实主义的戏剧理

论，从而加强了反对封建主义的战斗力量。

和一般启蒙时期的戏剧理论家相比较，莱辛对于古典主义的批判要全面深刻得多。他对于古典主义文艺理论很有研究，一方面肯定亚里斯多德的《诗学》的价值，特别是其中有关悲剧的许多解释的正确性，同时大力揭露古典主义对于《诗学》的误解和曲解。关于三一律的问题、悲剧的作用问题、人物性格的塑造问题、故事情节的处理问题以及历史真实和艺术真实的区别问题等等，他都提出了自己的理解和看法。

在同古典主义的斗争中，莱辛特别反对高乃依的悲剧艺术，同时对于伏尔泰也有所批评。他认为，艺术必须表现自然和真实，而高乃依的创作乃是以外在的夸张形式掩盖其内容的虚伪性，伏尔泰宣传启蒙思想固然很好，可是他把这种先进思想和过时的古典主义结合在一起却是不足为法的。另一方面，莱辛对于莎士比亚则表示崇高的敬意，并从这位英国戏剧诗人那里吸收了许多有益的东西。不过莱辛只是局部地接受莎士比亚的影响，他的现实主义没有达到文艺复兴时期现实主义的广阔范围。

莱辛特别强调戏剧创作的目的性。他认为，戏剧应该成为进行道德教育的学校，天才的作家都是有目的地进行创作，只有渺小的艺匠才是为写作而写作。为了达到教育目的，他否定把极恶的人或者是极其善良和完全无辜的人作为悲剧英雄。因为前者的悲剧结果不能激起观众的怜悯与恐惧之情；而后者遭到不幸结局只会令人发指。古典主义的悲剧英雄都是王公显贵，莱辛则主张描写普通人或所谓的自然人，因为这些人的生活遭遇和思想感情更有道德意义，更富有悲剧性，更感动人。莱辛所谓的自然人，主要是当时的资产阶级和市民阶层的人

物，因而他提出了创造市民悲剧的要求。

市民悲剧反映当时资产阶级政治上的不成熟性和缺乏反抗封建统治的力量，同时也具有鲜明的战斗意义，因为它暴露封建贵族的罪恶和揭示资产阶级和市民阶层反抗封建贵族的斗争。

莱辛反对古典主义，特别是高乃依的那种缺乏真实性和可信性的夸大其词的虚构，提倡戏剧必须反映真实和自然，但他决不反对具有真正艺术价值的虚构，这种虚构必须建立在真实和自然的基础之上而具有一定的创作目的。那种流于繁琐和表面地反映现实的戏剧，同样遭到莱辛的反对，因为它不可能很好地发挥其教育作用。

强调戏剧的教育作用，这在莱辛对于喜剧艺术的论述中也获得具体的反映。他指出，喜剧的功用在于揭露社会生活中的种种丑恶现象，它不一定能够感化一个冥顽不灵的人，但不应因此而否定它的教育意义，因为它可以使一般人警惕这些丑恶现象对于他们的不良影响，使一个健康的人更加健康。

在表演艺术方面，莱辛也提出了一系列的主张。他要求演员打破古典主义的表演程式，不要那样矫揉造作，而要合乎自然，接近真实。演员的一切动作都要避免毫无道理的夸张，而要具有一定的思想内容；不要表现得冷冰僵硬，而要表现应有的真实感情。演员在舞台上还要有控制感情的本领，使其艺术创造既符合造型艺术的审美要求，而又不流于形式。总之艺术的真实不同于生活的真实，演员应在舞台艺术许可的范围内进行艺术创造，不能脱离真实，违反自然，也不要照搬日常琐碎的生活实际。

《汉堡剧评》是莱辛在汉堡国家剧院工作期间写的。这时

候，他力图从各方面建立一套完整的戏剧理论，并将它们贯彻到创作实践中去，以形成具有高度艺术水平的德国民族戏剧。由于时代的限制，德国资产阶级的观众还没有这样的要求，汉堡国家剧院成立一年多(1767—1768)就瓦解了，莱辛通过剧院提高德国戏剧艺术的希望也就成为泡影了。当整个民族处在四分五裂的落后情况下，创造新的民族戏剧的确是困难重重的，这不能不使莱辛感到愤慨。他曾经表示：当德国还没有成为一个统一国家的时候，为德国人建立一个国家剧院的天真的意图也是重要的。

莱辛是德国民族戏剧的创始人，对于后来的戏剧诗人歌德和席勒都有深刻的影响。歌德曾经以非常崇敬莱辛的口吻说："比起他来，我们还完全是野蛮人。"当然，莱辛的伟大，首先在于他是德国杰出的启蒙思想家。他对于当时德国的封建社会不断地进行揭露和批判，为德国人民作了大量的启蒙工作。可惜的是，他着重揭露和批判的是道德方面的问题，缺乏政治意义。他有时也提出了社会政治问题，但这些问题往往被纳入道德的范围。

在戏剧创作方面，莱辛从《萨拉·萨姆逊小姐》(1755)开始便力图创立德国的新型戏剧，他的重要作品则是《明娜·封·巴尔赫姆》(1767)、《爱密丽雅·迦绿蒂》(1771)和《智者纳旦》(1779)。《萨拉·萨姆逊小姐》系描写一个三角恋爱的故事。女主人公萨拉被她对方从前的爱人毒死，临终时仍对她表示宽大，饶恕她的谋杀罪行。这表明莱辛劝善规过的道德观点。剧本的现实主义的思想内容是缺乏高度的；但是它的题材来自英国，语言采用了散文，三一律的创作法则被打破了。

《明娜·封·巴尔赫姆》所描写的是一对男女青年的爱情故

事。在七年战争(1756—1763)结束后，明娜为寻找她的未婚夫台尔海姆从撒克逊来到柏林，恰好投住在台尔海姆寄寓的一个旅馆内，于是他们很快就会见了。台尔海姆原是普鲁士的军官，因为有受萨克逊贿赂的嫌疑，被免去了军队职务，生活困难，致将他和明娜订婚的戒指卖掉。遇见明娜之后，台尔海姆感到羞愧，表示不愿同她结婚。最后普鲁士王宣布台尔海姆无罪，恢复他的名誉，这才使他答应履行婚约，从而解决作品中的主要矛盾，形成一个光明愉快的结局。

莱辛是以高度的热情来创造明娜这个英雄形象的。她虽然是萨克逊的贵族，但是在她身上看不到贵族阶级的特性。她是新时代的妇女，赋有市民阶层的思想感情。台尔海姆显然是个宽厚正直的军官。他之所以蒙受不白之冤，是因为普鲁士政府不需要这种人，于是利用阴谋诡计陷害他，以便将他赶走。莱辛对待下层人民，特别是明娜的女仆，也表现有很大的同情心。剧本反映了一些重大的政治问题，如战争与和平问题、民族问题以及普鲁士政府所实行的残酷统治和掠夺政策等等；但是莱辛所着重描写的则是个人的道德品质。

这部喜剧很成功，它大大地提高了德国喜剧的艺术水平。它既没有当时流行的笑剧的庸俗趣味，也不象流泪喜剧那样软弱无力。女主人公不是消极的受难者，而是有积极意义的英雄人物。

莱辛创作《爱密丽雅·迦绿蒂》时，是以保护启蒙的道德观点为其首要任务的。戏剧题材出自罗马。一个意大利的王子追求爱密丽雅，不成功，于是在她结婚的时候，阴谋杀害了她的未婚夫，然后将她幽禁起来。她的父亲设法赶到，在她的请求之下，将她杀死，以保持她的纯贞。剧本的中心问题是爱密丽

雅的悲剧；但这种悲剧却是外在原因造成的。在爱密丽雅和她的父亲身上，莱辛的道德观念得到深刻的反映。对于这些人物说来，肉体的毁灭要比道德的沉沦好得多。剧本最大的成就，在于它深刻地暴露和批判了封建贵族的黑暗统治和荒淫无耻的罪恶行为。它完成了作者所拟定的教育使命，同时也达到他的戏剧艺术的顶点。

《智者纳旦》是莱辛最后的一个剧本。它的主题建立在宗教和道德的冲突上面。通过一次十字军东征的故事，莱辛提出了他对于宗教的看法，并号召人们同宗教专横、宗教偏见以及宗教狂热进行斗争。他的人道主义思想在这里也得到充分反映。

歌德及其戏剧创作

这是一位具有渊博知识和多方面才能的学者、艺术家、哲学家、科学家和政治活动家。他的大量的创作遗产，大大地丰富了人类的艺术宝库。不过在这个伟大的人物身上，也存在着重大的矛盾。恩格斯说："歌德和黑格尔各在自己的领域中都是奥林帕斯山上的宙斯，但是两人都没有完全脱去德国的庸人气味。"①

歌德(1749—1832)生于一个富裕市民的家庭，从一七六五年到一七六八年在莱比锡大学读书，一七七一年毕业于斯特拉斯堡大学法律系。在上大学以前，他开始了文学创作活动，毕业后，虽然从事过律师业务，但大部分时间是花在文学艺术方面。一七七三年，在狂飙运动的影响下，他完成了他的第一部

---

① 恩格斯：《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》。《马克思恩格斯全集》第21卷，第310页。人民出版社1965年版。

名著《铁手葛兹》。两年以后，他应邀去魏玛公国，很快地作了这里的枢密大臣，从此定居在这个德国文化的中心地区。

在魏玛的最初十年，对于歌德的创作生活说来，是不大重要的。自从游历意大利(1780—1788)之后，他成了古代文化热情的崇拜者，在魏玛的文艺界更加活跃起来，和席勒结成了亲密的文字之交，写下了许多不朽之作。歌德的晚年生活是孤寂的，家人亲友相继死去，精神上受到很多刺激；但是他并未因此放弃创作活动，直到去世前不久，他还能完成他酝酿了几十年的文学巨著《浮士德》。

时代的推移和生活环境的变迁使歌德的世界观和创作道路前后有所变化。青年时代的歌德，接受了狂飙运动的影响，充满着反抗现实的热情。到了魏玛以后，他日益认为德国的现实情况不可能迅速地得到改变，人类社会只是缓慢地向前发展。和这种世界观相适应，歌德在艺术上放弃了狂飙运动的热情，转向古代寻求真理，致力于古典主义的创作。和当时法国带有革命性质的古典主义不同，歌德的古典主义以美学成分居优势。这是所谓“永恒的”艺术样式。这时候，他不再象以往那样推崇莎士比亚，反而给他以尖锐的批评，并且认为自己在狂飙运动时期的创作是混乱的，是比较粗野和不艺术的。在晚年，歌德了解真正古代文化的复兴在现实社会里是不可能的，然而他还是力求实现古代艺术的复兴。虽然如此，歌德并不只是沉迷于古代艺术而不注重艺术的现实意义的幻想家，他的艺术创作是建立在现实的土壤之上的。他不是从抽象的概念出发，而是从现实生活出发，并善于观察现实，能够深入事物的本质，作出艺术上的哲学概括来。

歌德对于法国资产阶级革命是采取否定态度的。在拿破仑

占领德国的年代里，他仍旧留连于魏玛朝廷的平凡工作和生活乐趣，对于这个外国统治者表示崇敬。拿破仑的失败，也曾引起他的同情。

歌德对于当时德国社会的态度是双重的。关于这一点，恩格斯曾经有过精辟的论述。他指出："歌德在自己的作品中，对当时的德国社会的态度是带有两重性的。有时他对它是敌视的；如在《伊菲姬尼亚》里和在意大利旅行的整个期间，他讨厌它，企图逃避它；他象葛兹，普罗米修斯和浮士德一样地反对它，向它投以靡非斯特非勒司的辛辣的嘲笑。有时又相反，如在《温和的讽刺诗》诗集里的大部分诗篇中和在许多散文作品中，他亲近它，'迁就'它，在《化装游行》里他称赞它，特别是在所有谈到法国革命的著作里，他甚至保护它，帮助它抵抗那向它冲来的历史浪潮。……"① 恩格斯的评论对于我们研究歌德具有重大的指导意义。

在戏剧创作方面，歌德在不同时期完成的三部作品：《铁手葛兹》，《爱格蒙特》和《伊菲姬尼亚》是最有代表意义的。《铁手葛兹》(1771)"是一部歌颂革命者的戏剧"(恩格斯)。它的题材是从十六世纪德国历史中取来的。这是德国历史上发生巨大社会变革和农民战争的时代。悲剧英雄葛兹已经失去了他的骑士的阶级性，富有许多优良品质，以消灭封建割据统一祖国为己任；但是由于主客观的种种缺陷和限制，他所领导的革命运动终于失败了。在描写这位爱国战士努力争取自由的同时，歌德也表现了他的不切实际的幻想，他对待农民的错误态度以及他的主观意图和实际行动之间的矛盾。悲剧以革命运动被粉碎

① 恩格斯：《诗歌和散文中的社会主义》。《马克思恩格斯全集》第4卷，第256页。人民出版社1965年版。

和葛兹的死亡告结束；他只能把他的理想寄托于后人。

这个剧本是具有高度现实主义的思想内容的。它号召人们走向狂飙运动的生活；但是它本身却超出了这个运动的水平。这一点首先表现在它所选择的题材上面。不仅如此，歌德还谴责了狂飙运动者的无政府主义和个人主义。剧本广泛地描绘了十六世纪德国的社会生活，其中有国王、骑士、僧侣、商人、市民和农民等等；它为后来德国流行的历史剧开辟了道路。

《爱格蒙特》(1775—1789)是作者在狂飙运动时期开始创作直到他去魏玛以后很久才告完成的，前后经过了十二年的时间。这个剧本取材于十六世纪尼德兰反抗西班牙统治的历史事件；它标志着歌德创作上的转变。由于作者的狂飚思想已经衰落，剧本不象《铁手葛兹》那样富有政治意义。与葛兹不同，主人公爱格蒙特不是个反叛的英雄形象。他既缺乏革命战士的坚强意志和力量，也缺乏政治家的气质和见识。为了自由，他同外国统治者进行斗争，人民对他表示尊敬，把他看作是一面争取民族解放的旗帜；但是他的个人主义的爱好和愿望，却远远超过了整个民族的利益。他最后死在敌人手里，辜负了人民的期望，并使他的爱人克莱尔心遭受牺牲。这位勇敢多情的少女是为了全体人民的自由幸福而为他付出自己的生命的。

标志着歌德完全离开狂飙运动走上古典主义道路的作品是《伊菲姬尼亚》(1786)。这部取材于希腊神话的作品，表明作者同现实社会实行妥协了。女主人公伊菲姬尼亚是希腊人，为了平息女神阿耳忒弥斯之怒，伊菲姬尼亚的父亲阿伽门农准备把她作为祭祀女神的牺牲品，后来却被女神救出，作了陶里刻的阿耳忒弥斯大庙的祭司。这里是个野蛮的国度，惯于杀害外邦人。伊菲姬尼亚的哥哥来到，应遭杀戮，幸赖她劝止了国王的残

酷行为，得以免于一死。结果他们兄妹两人一同返回祖国去了。

这个剧本系以古典主义的形式写成，作者将“最高的善良”思想代替了狂飙运动的反叛精神。这时候，法国的革命古典主义的作家们力图利用古代为自由而斗争的英雄人物来激起人们的战斗热情和英雄气概，而歌德却力图创造所谓“永恒的”艺术样式，超脱现实，将自己寄托在抽象的道德观念和美学观念之中。这也反映出歌德在政治上的保守倾向。

歌德还写过一些剧本，也值得研究；但是他的世界观、社会理想和艺术观点等等，是比较全面地反映在他的《浮士德》里面。

席勒及其戏剧创作

席勒(1759—1805)是和歌德同时期的一位杰出的德国戏剧家，民族诗人和历史学家。象歌德一样，席勒在青年时代对德国的社会现实，是富有反抗精神的；但是他不仅无法改变它，反而被它所压倒，因此他逐渐落到康德主义的泥潭，跑到古代希腊罗马的历史中去寻找慰藉。尽管如此，他毕竟不失为德国文学的伟大时代里的一个伟大天才。

处在一个极其黑暗的国度里，席勒是从艰难困苦中度过他的一生的。他的父亲是个医生，也作过军官。十三岁时席勒被强迫送进一个得名为“奴隶养成所”的军事学院，消磨了八年的青春。在这里，学生的生活和学习活动，必须按照严格的规定进行，而且互相监视，就象住在集中营里一样。席勒开始学习法律，后来改学医学，这都不是他的兴趣所在。根据他自己的

回忆，这种学校生活窒息了他刚刚萌芽的内心活动，一直使他感到不幸。

在军事学院的年代里，狂飙运动正在兴起，席勒不顾学院的禁令，秘密地研究这一运动的代表作家和其他历史上的重要作家，经常和朋友们辩论文艺问题，并且完成了他的第一部著名的剧作《强盗》(1781)。离开学院以后，他开始充任军医，然后从事戏剧创作活动。一七八二年至一七八四年间，他写了两个剧本：《斐哀斯柯》和《阴谋与爱情》，在曼海姆剧院工作了一年。他于一七八七年赴魏玛，同歌德初次见面，同时又写了另一剧本《堂·卡罗斯》。经过歌德的介绍，席勒后来在耶那大学担任历史教学工作。从一七九四年起，席勒同歌德建立了深厚的友谊，并在歌德的鼓舞下，进一步加强了他的创作活动，虽然他的身体已因长期的折磨很不健康。一七九七年至一八〇四年间，席勒创作了许多剧本，其中包括《华伦斯坦》(1797—1799)、《玛利亚·斯图亚特》(1800)、《奥里昂的姑娘》(1801)、《梅辛那的新娘》(1803)以及《威廉·退尔》(1804)等，最后还有一部戏剧没有完成。

席勒和歌德的交往，对于他们的文艺创作是有很大的意义的。他们互相学习，互相影响，同时从狂飙运动转向古代艺术的追求。在政治上，他们都反对封建专制；但不能接受法国资产阶级革命，因为这种革命不能带来他们所期望的"和谐"的社会。为了建立自己的理想王国，他们既在政治上找不到出路，就不得不从美学中得到满足。当然，席勒和歌德的哲学思想和美学观点是不一样的。恩格斯曾经指出："歌德过于博学，天性过于活跃，过于富有血肉，因此不能象席勒那样逃向康德的理想来摆脱鄙俗气；他过于敏锐，因此不能不看到这种逃跑归根

到底不过是以夸张的庸俗气来代替平凡的鄙俗气。"① 歌德基本上是唯物主义者；他的美学观点是建立在现实生活的基础之上的，而席勒则是唯心主义者，他的美学观点是建立在抽象概念之中的，不过这种观点往往被他的创作实践打破了。

青年时代的席勒对于现实社会的反抗精神，在他的《强盗》里面得到最激烈的反映。一方面，他无情地揭露专制暴君和封建僧侣阶级的残酷性和虚伪性；另一方面，他热情地歌颂反抗现实社会的强盗们的英勇行为。可惜的是，席勒给剧本作了一个消极的结局。

在席勒的戏剧创作中，《阴谋与爱情》是最富于现实主义和艺术魅力的，其中包含着重大的政治内容和进步意义。恩格斯说："席勒的《阴谋与爱情》的主要价值就在于它是德国第一部有政治倾向的戏剧。"② 剧本的故事情节发生在德国。为了私自的目的，宰相封·瓦尔特企图将公爵的情妇米尔佛特夫人娶给他的儿子菲迪南，在劝告菲迪南放弃他的爱人露易丝·米勒不成以后，瓦尔特便勾结他的秘书伍尔牧进行阴谋陷害，首先将露易丝的父亲——音乐师米勒逮捕下狱，然后逼着她写给宫廷侍卫长卡尔勃一封情书，用以离间她和菲迪南的爱情。看到这封信以后，菲迪南怀疑露易丝不忠实，非常痛心，于是强迫她服毒同死。

这是一部市民悲剧。它比《强盗》又前进了一步，和贵族阶级对立的市民人物登上了舞台。通过露易丝和菲迪南的恋爱故

---

① 恩格斯：《诗歌和散文中的社会主义》。《马克思恩格斯全集》第4卷，第256页。人民出版社1958年版。

② 恩格斯：《致敏娜·考茨基》。《马克思恩格斯全集》第36卷，第385页。人民出版社1975年版。

事，席勒怀着愤怒的心情，深刻地揭露了封建专制的黑暗统治和宫廷社会的各种罪恶活动，并号召人们起来同封建贵族展开斗争。这部作品的现实主义的思想内容，显然超出了一般市民悲剧的水平。在露易丝和菲迪南这两个人物身上，体现着新生一代反抗封建统治的力量。在强大的敌人面前，他们最后一同死去；然而他们是作为新时代开路的先锋而牺牲的。

在所有的剧中人物当中，露易丝是得到作者最大的同情和赞美的。她很年轻，但不畏强暴，富有反抗统治阶级的斗争精神。她对于封建专制主义的憎恨、对于贵族阶级的阶级偏见的蔑视以及对于人类未来的憧憬，深深地打动人们的心弦。她是德国戏剧史上最成功最动人的妇女形象之一。对于露易丝的父母、瓦尔特、伍尔牧和卡尔勃等人，剧本也都作了高度的现实主义的描绘。

如果说《阴谋与爱情》显示了席勒青年时代的反叛精神和现实主义的创作方法，那么，他的下一个剧作《堂·卡罗斯》所表现的情况就大不一样了。这部作品取材于十六世纪西班牙的历史，旨在揭示菲力浦二世和波沙侯爵之间的冲突——君主专制和宗教狂热同自由思想的冲突。在处理这一冲突时，席勒表现了种种不切实际的幻想。他反对专制主义，宣传自由思想；但是他的社会理想却不是通过人民革命而是通过开明君主来实现的。他使为自由而牺牲的波沙侯爵说："这个时代对我的理想还不成熟，我活着是作为未来世纪的一个公民。"这里反映出作者的消极情绪。

马克思批评拉萨尔的剧作《济金根》时对他说："这样，你就得更加**莎士比亚化**，而我认为，你的最大缺点就是**席勒式地**把个人变成时代精神的单纯的传声筒。"①席勒的这种创作特征，在

《堂·卡罗斯》中有着最鲜明的反映。这部作品标志着席勒离开了现实主义的创作道路，因此也就缺乏艺术的感染力了。

在晚年，席勒接受了歌德的影响，面向古代艺术，企图把现代的生活内容放入古代的艺术形式之中，创造不受时间腐蚀的作品，以完成他的美学教育任务；但席勒并没有完全走上古典主义的道路。这时候，他所写的一组历史剧是很有名的，下面让我们谈谈《威廉·退尔》。

《威廉·退尔》是一部关于民族解放斗争的戏剧，十四世纪为争取自由独立而奋勇反抗外族统治的瑞士人民被选上了舞台。如果说，在以往的历史剧中，席勒已经反映出人民群众的力量，那么，在《威廉·退尔》里面，人民群众的力量就显得更加强大了。哈布斯堡王朝的总督盖斯勒是个极其残暴的统治者，在一个村子旁边树立一根杆子，将一顶帽子挂在上面，规定来往的人必须向它敬礼，以表示对他的忠诚。在不堪压迫的情况下，瑞士人民决心举行暴动，消灭这个外来的暴君。退尔是个著名的弓手，在百步以内可以射落树上的苹果。他原来并没有参加人民暴动的准备活动；但表示如果国家需要，他一定效劳。由于路过帽前没有敬礼，总督命令他射下放在他的儿子头上的苹果，然后把他押走。人民群众计划以武力营救他。但是在他们尚未到来之前，他已从总督手里逃走，并且将他射死了。

看来席勒意识到，要使艺术创作发挥它的教育作用，作家就不能脱离现实生活，逃避到基于幻想的“美的王国”中去；而应该关心社会现实，关心人民群众的疾苦和民族的前途。这部

① 马克思：《致斐迪南·拉萨尔》。《马克思恩格斯全集》第29卷，第574页。人民出版社1972年版。

作品虽然还存在着一些保守庸俗的思想倾向，但是它充分表达了作者反对暴君统治和热爱祖国的思想感情。退尔固然不是真正的民族解放战士，却为他的民族消灭了一个残暴的外国统治者。

随着创作内容的改变，席勒的创作方法也有所改变。《威廉·退尔》是一种群众戏剧的样式，并包含大量的叙事成分和抒情成分。这对于后来的浪漫主义戏剧有着直接的影响。

三　剧场艺术

在十八世纪以前，德国早已产生了经常性的职业剧团；但因缺乏真正为发展戏剧事业而努力的剧院，一般演员只能随着条件很差的剧团到处演戏，生活得不到保障，演出的艺术质量难于提高。

在宫廷剧院里，人们看到的不是法国的戏剧，就是意大利或英国的戏剧；而德国自己的剧团又是那么杂乱无章，演员们所习于表演的尽是一些无理取闹甚至是极其粗俗无聊的东西，即兴表演层出不穷，真正的戏剧艺术还没有地位。面对着这种情况，有一些比较先进的演员、作家以及剧团的领导人，提出了改革戏剧的要求；但是各方面的条件还不成熟，结果成效不大。

一七二七年，为了进行戏剧改革工作，卡洛利娜·奈贝尔和她的丈夫在莱比锡展开演出活动，将这个城市一时变成德国戏剧艺术的中心；可惜他们片面地追求古典主义的艺术方法，没有取得多大真正的成就，而且工作越来越困难，最后甚至使卡洛利娜本人连演戏的信心都没有了。到了晚年，她不得已在

维也纳的一个剧团里充当演员，终于同她的丈夫一起死在贫困之中。

作为启蒙时期表演艺术改革工作的开创者，卡洛利娜·奈贝尔的功绩却是不可磨灭的。她要求演员无论在艺术创造上或是日常生活中，都必须养成优良的作风。她所上演的都是正规的戏：悲剧和喜剧，没有价值的东西不能搬上舞台。她坚持排练工作，主张演员应该熟记自己的台词，不能任意作即兴表演。这些规定可以说是抓住了重要环节，为后来表演艺术的改革工作扫清了道路。

德国的戏剧改革工作是困难重重的；幸赖许多戏剧工作者的努力，仍然取得了不小的成就。十八世纪六十年代，德国戏剧艺术的中心转移到了汉堡，这里有许多德国戏剧界的重要人物，其中包括著名的表演艺术家康拉德·埃可夫(1720—1788)和席洛得尔(1744—1816)。经过两年的酝酿，汉堡国家剧院于一七六七年成立，莱辛作为剧院的剧评家参加进来，这就为德国戏剧界开辟了新的局面，对于德国戏剧艺术的发展有着极其重大的意义。如果说，在高特舍特和卡洛利娜的努力之下，以古典主义表演艺术为特色的莱比锡学派得以形成并对当时德国的表演艺术产生了一定的影响，那么，在莱辛、埃可夫和席洛得尔等人的先后努力之下，提倡现实主义表演艺术的汉堡学派对于德国戏剧界的影响就更大了，而一般称之为席洛得尔学派的名望在当时西欧各国戏剧界也是非常高的。汉堡国家剧院系以演员、导演和剧评家三结合为其艺术创作原则，这在当时西欧各国的演出事业中也是一个创举。

在表演艺术的发展过程中，埃可夫和席洛得尔都占有特别重要的地位。埃可夫是一位艺术修养很高的人，为德国现实主

义的表演艺术打下了巩固的基础。在青年时代，他也曾接受控制德国舞台的法国古典主义表演艺术的影响；但后来认识到德国的表演艺术不彻底加以改革不行，因而逐渐走上了现实主义的道路。为了改革表演艺术，他着手训练演员，制定有关表演艺术和生活方面应该遵守的规则，要求演员切实执行。他的启蒙思想带给剧团以民主气氛。无论是研究剧本、分析人物或其他有关表演艺术的问题，都通过会议进行讨论，以收集思广益之效。在他看来，演员的天才不是别的，而是辛勤的劳动。

埃可夫是一位戏剧艺术教育家。他特别强调戏剧的社会意义，因而要求剧院从古典主义戏剧走向新的现实主义戏剧，表演艺术从陈腐而又脱离现实的夸张走向朴质和自然，演员在舞台上的声音和动作应该和日常生活相近。按照他的规定，演员不仅应研究自己所扮演的人物，同时还得研究整个剧本，再也不能编造即兴台词。他的艺术实践对于莱辛的戏剧理论有着直接的影响。

席洛得尔是埃可夫的戏剧改革工作的继承人。他是导演、演员、剧作家、戏剧教师、舞蹈演员和武术表演者，同时也是出色的即兴演员，曾经非常成功地扮演了哥尔多尼的《一仆二主》中的特鲁法尔金诺。在领导旅行剧团一个时期的工作之后，席洛得尔于一七七一年在汉堡定居下来，组织自己的汉堡剧院，展开演出活动，直到一七八〇年为止。当时，演员们既演话剧，又演其他的戏剧，繁杂的演出工作使他们疲于奔命，表演艺术不容易提高，因此席洛得尔用各种办法把这种杂乱的情况改变过来。他接受并发扬埃可夫的艺术传统，彻底地粉碎了德国古典主义的表演体系，确立了现实主义的表演体系。从一七八一到一七八五年，席洛得尔在维也纳领导一个剧团的演出活动，

然后又回到汉堡来，继续从事戏剧工作十余年(1786—1798)。

席洛得尔第一次经营汉堡剧院的时候，汉堡国家剧院已经倒闭，在他的努力下，汉堡剧院的业务蒸蒸日上，德国现实主义的表演艺术也达到了高度的水平。他成功地上演了许多莎士比亚的戏剧以及莱辛和歌德等人的作品。他的各种禀赋，如体格、精力、气质、面部等等，都给他以充当演员的优越条件，而他对艺术的爱好和钻研精神却是取得工作成绩的关键。在表演中，他从不离开生活和真实，朴质和自然，并在这些要素的基础上，往往能够做出动人的夸张表情。艺术性和思想性，个性和典型性，都在他的表演中得到有机的结合。

作为导演，席洛得尔的贡献是巨大的。他是近代欧洲导演艺术的创始人之一。他在这一方面的成就是和他努力研究莎士比亚的戏剧分不开的。象当时一般著名的导演一样，席洛得尔上演莎士比亚的戏剧总是要进行一番修改工作的。

席洛得尔把自己的一生献给德国的戏剧事业，对待艺术的态度严肃认真，经过许多困难，终于建立了自己的学派，培养了许多很好的演员，著名的演员布罗克曼(1745—1812)便是其中的一个。但是德国社会的落后状况阻碍了席洛得尔的戏剧事业的充分发展，无论就数量或质量而言，他的演出剧目越到后来就越差了。

和席洛得尔学派相对立的是曼海姆学派。这一学派对于德国表演艺术的影响也是非常大的。曼海姆学派的领导人是伊弗兰德(1759--1814)。他也主张艺术必须反映真实生活；实际上，他所走的不是现实主义的道路。他所建立的艺术形象是支离破碎的，他企图表现的是庸俗的小市民的思想感情。在声调和动作姿态方面，他还不曾完全摆脱古典主义的约束。

伊弗兰德不仅是演员，也是剧作家。他和科泽布(1761—1819)等人的市侩戏剧在德国各地都很流行。就连歌德所领导的魏玛剧院也不免受到他们的影响。科泽布的戏剧在西欧各国也有广大的市场。

经过歌德、席勒的艺术洗礼，魏玛剧院曾经盛极一时。为了建立体现他的美学教育原则的戏剧艺术，并以此同资产阶级的市侩戏剧进行斗争，歌德上演过许多莎士比亚、科尔德隆、拉辛、伏尔泰、哥咸、席勒以及他自己的作品；然而魏玛剧院毕竟是宫廷剧院，许多宫廷贵族在里面活动，干预领导工作，有的还充当演员，这也就使得剧院艺术不免庸俗化。歌德的理想公民的崇高艺术，也富有很大的空幻性，多少显得华而不实。

在训练演员的方法上，歌德继承了埃可夫和席洛得尔等人的一些优良传统；但在艺术思想上，他和这些先辈们之间却有原则性的区别。他所企图确立的基本上是古典主义的表演艺术。他的《演员守则》是他在魏玛剧院的工作经验总结，其中有一系列极其严格的规定，把音乐和造型艺术的美学原则运用到表演艺术中则是他最强调的一环。他认为台词的朗诵和舞台动作的处理必须具有高度的艺术性，而剧本的思想性即从此反映出来。《演员守则》有不少可取的东西，但是也有许多规定过于繁琐，不大切合实际，妨碍了演员的创造力的发挥。

第六章　十九世纪前期的戏剧

第一节　概　　述

在这一历史时期，西欧各国的戏剧有着不同程度的发展。我们将研究法国、德国和英国的戏剧。

法国资产阶级在广大人民群众的大力支持下取得了革命的胜利，并建立了自己的政权；但是正当人民群众为革命流血牺牲的时候，资产阶级内部发生了党派之间的分裂，彼此进行着激烈的斗争。大资产阶级停止了前进的脚步，并且倒向国王的一边，回过头来残害人民群众。资产阶级民主派也曾得到人民群众的拥护，掌握了一段时间的政权；但最后被大资产阶级的反革命集团击败，于是法国资产阶级革命也就宣告结束了。

在革命初期，法国立宪会议发表了著名的《人权宣言》，宣布废除封建特权，在法律面前人人平等。这个宣言在当时有其进步意义，但也表现出它的阶级局限性和虚伪性，因为它确定资产阶级的私有制，造成新的财产不平等，造成一部分人对另一部分人的新的隶属关系，造成工人对资本家的隶属关系。事实上，这个宣言很快就被资产阶级制定的宪法取消了。

资产阶级的革命政权被推翻，法国便处在严重的内忧外患

之中。大资产阶级希望建立一个强有力的政权，既能抵抗反对党和人民群众的进攻，又能战胜外国干涉者的入侵，于是拿破仑被拥上了政治舞台。在他失败以后，欧洲各国于一八一四——一八一五年举行维也纳会议，缔结反革命的神圣同盟，以便镇压人民革命和民族解放斗争，因此欧洲各国不仅加强了君主政治，而且许多已被革命浪潮冲垮的王朝和政府又恢复起来。

在法国，波旁王朝复辟了。反动的封建势力企图重建封建专制统治，以致引起一八三〇年的七月革命，波旁王朝被推翻，政权又从封建贵族手里转到大资产阶级手里去了。从一八三〇到一八四八年，资本主义工商业获得很大的发展，广大的人民群众却陷入十分贫困的境地。七月王朝遭到各方面的强烈反对，各种社会矛盾和阶级斗争层出不穷，直到一八四八年爆发了二月革命。

一八四八年的革命运动不限于法国，而是席卷整个欧洲的。在这次革命运动中，无产阶级同资产阶级展开了英勇顽强的斗争。这是他们有史以来第一次作为独立的阶级起来反抗资产阶级的压迫和剥削。可惜他们的力量还不够强大，也没有形成坚强的领导革命的政党，因此不可能取得革命的胜利。革命失败以后，欧洲各国的反动统治加强了，人民群众遭到残酷的镇压和迫害；但是他们不畏强暴，一直在同反动统治者进行各式各样的革命斗争。

当然，由于历史发展条件不同，各个国家所表现的情况也不一样。从十八世纪末到十九世纪上半期的德国，仍旧处在封建割据和贫困落后的状态。在拿破仑占领期间，德国的封建势力曾遭到摧毁，等到他失败之后，各个封建王朝又加强了他们的反动统治，软弱无能的资产阶级既没有革命的力量，也没有

革命的要求。可怜的小市民们为了顾全自己的生命财产，只好拜倒在统治阶级的脚下忍受折磨。广大的工人和农民曾在各地掀起暴动，结果也只是以失败告终。

到了四十年代，德国的工人运动有了普遍的开展，反对封建落后的呼声震动了全国。这时候，马克思和恩格斯开始走上了政治舞台，并且帮助工人阶级和革命知识分子同统治阶级进行斗争。如果说，法国的七月革命曾经对三十年代的德国民主运动起过促进作用，那么法国的二月革命给与德国的影响就更大了。在这种影响之下，德国人民展开了大规模反封建的革命斗争，并且取得了胜利。但是这一胜利果实被资产阶级篡夺去了。不仅如此，他们还反过来勾结封建贵族镇压人民。由于资产阶级的叛变和无产阶级的软弱，一八四八年的德国革命运动终于失败了。它连统一德国的任务都没有完成。

德国继续保持着四分五裂的局面，许多曾经被取消了的贵族特权又恢复过来了。到了五十年代，德国的资本主义有了迅速的发展，这就使得国家的统一成为不可避免的要求。后来在普法战争中，普鲁士取得了胜利，德意志帝国宣告成立，德国的统一便底于完成。这是一个实行战争掠夺的国家，封建贵族和大资产阶级掌握着国家大权。这时候，工人阶级的力量稍有增长；但是和统治阶级相比较，他们仍然是软弱的，无法阻止德国军国主义的反动政策的实施。

在英国，十八世纪末叶发生了产业革命。这次革命给英国社会带来了激烈的变化。一方面，资本主义工商业得到迅速发展，工业资产阶级的力量日益壮大起来；另一方面，大批的工人、农民和手工业者，则过着越来越贫困的生活，这样就引起了一系列的社会矛盾和阶级斗争。

英国不同的阶级和阶层对于法国资产阶级革命采取了不同的态度：资产阶级贵族集团是进行军事干涉的；资产阶级民主派和英国人民则是表示同情和支持的。如果说，英国的社会矛盾在法国资产阶级革命期间表现得很尖锐，那么这种尖锐程度在拿破仑战争期间就更加深刻化了。

维也纳会议以后，英国在国际事务中的地位提高了，对外的殖民掠夺也扩大了。统治阶级取得了大发横财的机会，人民群众，首先是工人群众，为了生活权利，不得不同他们进行斗争。这一斗争促进了广大的民主阶层争取民主权利的活动，而著名的宪章运动便在民主运动的基础上产生了。宪章运动经历了很长的时间，最后并不曾达到工人阶级预期的结果；但是它显示了工农大众的力量，具有重大的政治意义，同时对于英国文学艺术的发展也产生了积极的推动作用和深远的影响。

在法国资产阶级革命以后，欧洲各国很快就出现了意识形态方面的尖锐斗争。首先是被击败的封建贵族阶级竭力反对资产阶级革命以及为它打下思想基础的启蒙哲学，宣扬天主教的蒙昧主义，美化中世纪的社会生活和封建制度，期以达到他们的政治复辟。

与此同时，空想社会主义者也是反对启蒙思想的。当然，他们和反动的封建贵族所持的反对立场和观点是迥不相同的。启蒙思想家所宣扬的理想社会，他们所提出的革命口号：自由、平等、博爱，在资产阶级革命以后，是完全破产了。这不能不使空想社会主义者感到失望，对于启蒙思想深感不满。他们揭露和批判资本主义，要求建立一套新的更完善的社会制度；其实这种社会制度也不过是出自他们自己的幻想，即空想社会主义，是不可能成为现实的。这种空想社会主义思想的产

生，很显然，是和十九世纪初西欧的历史情况分不开的。恩格斯也曾指出：“这种历史情况也决定了社会主义创始人的观点。不成熟的理论，是和不成熟的资本主义生产状况、不成熟的阶级状况相适应的。”① 但是空想社会主义对于西欧工人运动以及文学艺术的发展都有显著的影响。

关于文学艺术，首先还得提一下的是古典主义。这个具有悠久历史的文艺流派在法国仍旧占有重要地位。法国的古典主义在资产阶级革命的年代里起过革命的宣传鼓动作用。它所赋有的主要特征是表现“第三等级”反抗封建主义的巨大威力。往后，随着旧秩序的瓦解和新的统治力量的加强，古典主义也就日益丧失其重要性了。

在新的历史条件下，古典主义不可能还有什么发展前途。代之而起的是浪漫主义。但是旧事物总是不愿意自动地退出历史舞台的；浪漫主义在战胜古典主义并取得统治地位的过程中曾经经历过一番艰苦的斗争。这种情况在法国戏剧界表现得特别突出。

浪漫主义产生在法国资产阶级革命后的欧洲各国并非偶然；它所表现的情况也比较复杂，首先是有消极的浪漫主义与积极的浪漫主义之分。消极的浪漫主义充分地反映了没落的贵族阶级的思想感情。消极的浪漫主义者不仅诅咒资产阶级的种种丑恶的思想行为，而且对于资产阶级比贵族阶级进步的一面也加以否定。他们憎恨资产阶级的统治，对于封建社会则进行热情的歌颂，企图把历史的车轮向后拉，并希望某种英雄人物出现，能够扑灭人民群众的革命运动。他们充满着这种反动的

① 恩格斯：《社会主义从空想到科学的发展》。《马克思恩格斯全集》第19卷，第210页。人民出版社1963年版。

幻想，在现实生活中却无所作为，于是只好逃避现实，在那早已死亡的中世纪和虚无缥缈的幻境中作自我陶醉。

积极的浪漫主义是和当时西欧各国的工人运动、民主运动和民族解放运动密切地联系在一起的。在积极的浪漫主义者当中，有些人的思想是富于革命性的，和空想社会主义接近。他们要求民主自由，热爱人民群众，同情被压迫的民族，敌视卑鄙无耻的封建贵族和资产阶级，相信人类未来的光明前途。他们的政治立场并不完全相同，有的人显得摇摆不定，或者是思想和生活实践不一致，但他们对于革命斗争的热情歌颂，对于统治阶级的强烈反抗等等，都是难能可贵的。还有一些积极的浪漫主义作家不满意现实社会生活，向往一种美好的世界，对于统治阶级的罪恶行为表示愤怒和反抗；但是缺乏革命的思想高度和豪迈精神。他们反映了中小资产阶级的思想情绪。

总的说来，浪漫主义是和古典主义相对立的一个文艺流派。它反对古典主义的创作法则，要求创作自由，运用多方面的历史传说题材，反映现实社会问题。如果说，古典主义强调理性的重要性，那么浪漫主义则强调个人感情的重要性。浪漫主义作家力图在自己的作品里尽量反映各种感情和情绪，建立想象和虚构的"诗的王国"，借以表明他们对于现实生活的反抗和对于理想社会的憧憬。他们的创作富有个性特征、地方色彩和民族特性。他们也采用诗的语言写作；但它不同于古典主义的语言形式，而是一种自由诗体，和浪漫主义的思想感情相适应。

浪漫主义在西欧各国的发展情况各不相同，而以英、法、德三国最为发达。一般地说，浪漫主义从兴起到衰落所经历的时间，都比较短暂；它的重要地位很快就被现实主义取而代

之。现实主义这个流派也有进步与保守之分；但前者即批判现实主义占有主要地位。这种现实主义力求深入细致地反映现实生活，创造典型环境中的典型性格，建立具有重要意义的社会主题，作到高度的艺术概括。它继承和发展了历代现实主义的优良传统，使现实主义这一具有悠久历史的艺术流派达到了一个新的高峰。但是由于作家们的世界观的局限性，批判现实主义的作品也有其不可克服的缺陷。批判现实主义，顾名思义，旨在揭露和批判现实社会生活的黑暗面；与此同时它却没有也不可能给读者指出一个光明的前途。它所描绘的对于现实社会的反抗，大都只是个人反抗。广大的人民群众在作家们的内心深处得到一定的同情，却不占重要地位。他们看不到人民群众的力量，往往把他们作为消极的受难者描绘出来。凡此种种，都是批判现实主义的重大缺陷。

当然，批判现实主义在其发展过程中也是受到客观条件的限制的。历来的统治阶级对于文学艺术，特别是对于富有群众性的戏剧艺术，无不加以严格控制。凡是有损于他们的统治利益的作品，要想获得出版和上演的机会，那是非常困难的，甚至是不可能的。这对于批判现实主义文学艺术的发展，无疑是一个重大的障碍。尽管如此，十九世纪西欧各国的批判现实主义仍然得到不同程度的发展，只是批判现实主义戏剧的发展为时稍晚。在这以前，西欧各国流行的是以法国为首的宣扬资产阶级的思想意识和伦理道德观念的现实主义戏剧。这种戏剧，不言而喻，统治阶级是表示高度赞赏并给予大力支持的。

第二节 法国戏剧

一 戏剧的发展

在资产阶级革命的年代里，法国戏剧界呈现着一片繁荣景象。革命的作家和演员以各种形式的戏剧创作，宣传革命，对于革命运动作出了很大的贡献。这时候，古典主义作家继续发扬启蒙时期古典主义的革命传统，参加到如火如荼的革命斗争中来，为革命服务。启蒙时期富有反封建性质的古典主义戏剧也被搬上了舞台，重新同广大的观众见面，深受革命群众的热烈欢迎。

在拿破仑专政期间，戏剧演出活动也很频繁，因为这位将军——皇帝很注意戏剧的宣传作用；但是作家被剥夺了创作自由，只能创作一些歌功颂德的东西。这时候的古典主义也发生了性质上的变化，它已经失去革命的意义。到了复辟时期，古典主义的旗帜仍旧飘扬在法国戏剧界，显得冠冕堂皇，其实这类作品大都是用来进行反动的宣传活动的，没有什么艺术价值。

资产阶级革命以后，法国社会陷入极其动乱的局面，消极的浪漫主义首先在这里被确立起来。这一艺术流派的主要代表人物是被马克思称之为"漂亮的文学制造商"的夏多勃里昂(1768—1845)。这个没落的贵族阶级的文艺大师，是反动的贵族文艺的立法者，以复古主义和中世纪的宗教迷信同启蒙主义相对立，企图使人们相信只有宗教才能解脱他们的苦难，美好的社会只能向中世纪去追求。他以各种想入非非的故事和雕琢

浮夸的体裁诱惑读者，企图以此来反对和破坏现有的社会制度，从而达到封建复辟的目的。夏多勃里昂对于法国的戏剧艺术是有着很坏的影响的。

不过消极的浪漫主义在法国并没有坚固的社会基础；它不久就被积极的浪漫主义压下去了。积极的浪漫主义和人民群众有着密切的联系，在政治上反对波旁王朝的反动统治，为争取民主自由和公正的社会秩序而斗争；在艺术上既反对僵死的古典主义的美学原则，也反对消极的浪漫主义的形式和内容。在十九世纪二十年代，积极的浪漫主义同古典主义展开了激烈的斗争，并且取得了决定性胜利。在这次斗争的过程中，戏剧艺术占着头等重要的地位；清算古典主义的工作是由雨果在他的剧本《克伦威尔》(1827)的序言中完成的。等到他的另一剧本《欧那尼》(1830)问世以后，浪漫主义在法国戏剧界便完全取得了统治地位。

雨果是法国浪漫主义戏剧最卓越的代表作家；但是不应该忘记，在建立浪漫主义戏剧的过程中，司汤达(1783—1842)也是很有贡献的。他在一八二四年所写的《拉辛与莎士比亚》已为浪漫主义戏剧打下了理论基础。在这里面，司汤达一方面批判古典主义美学原则，反对那些死抱着拉辛不放的远远落在时代后面的古典主义作家；另一方面，他要求作家向莎士比亚学习，但不要单纯地模仿。司汤达认为，拉辛是一位出色的艺术家；然而产生他的时代已经过去，他的古典主义不再适合现实社会的要求，而莎士比亚的戏剧艺术却可供法国作家的借鉴。司汤达明确地指出，美的概念是时代环境的产物，不可能有统一的标准。艺术必须展现自己的时代精神和民族特征，满足时代的要求和人民的需要，不要把宫廷显贵作为服务对象。作家

们应该扩大题材，或者说采取当代题材，运用自由的形式和丰富多采的语言，包括当代的生活语言，人民的语言和口语，自由地表达思想感情。这说明，司汤达的美学原则不仅具有深刻的民主性质，同时也超出了浪漫主义的范围，包含着现实主义的诸种特征。这就不难理解为什么他很快就走上了现实主义的创作道路，终于成为一位杰出的批判现实主义作家。

浪漫主义戏剧在法国比在其他西欧各国都发达得多。和雨果同时期的两个作家，维尼和大仲马，特别是大仲马，曾经为打倒古典主义从而为浪漫主义取得彻底胜利作出了重要贡献。《欧那尼》是在当时被古典主义戏剧所垄断的法兰西喜剧院上演的，大仲马的《亨利三世及其宫廷》和维尼的《威尼斯的摩尔人》却都是早于《欧那尼》在这家剧院同观众见面的。但是就戏剧艺术的成就而言，雨果不仅在法国同时也在西欧占有特殊重要地位。他是西欧浪漫主义戏剧的一面旗帜。

雨果同古典主义的斗争在《欧那尼》的初次演出中得到突出的反映。剧本在上演以前经过了严格的审查，他的敌人们还摹仿他编造了一个剧本上演，对他进行无情的嘲弄。在演出的第一个晚上，他们把买下来的包厢空起来，坐在剧院里高声笑闹，使观众听不清台词，造成一片混乱。雨果的支持者则摆开阵势，不断地给演出喝彩，并帮助雨果克服物质上的困难。这场斗争持续了一段时间，结果雨果赢得了胜利。这一胜利实质上是资产阶级自由主义者和民主主义者对抗反动势力和保守势力的胜利。但法国的浪漫主义戏剧，毕竟只有短暂的繁荣时期。就在这一时期，以所谓结构精巧剧著闻于世的斯克莱布(1791—1861)的作品便已经在法国流行，备受资产阶级观众的赏识。这是一个专尚技巧而忽视思想内容的作家，曾经因戏剧

创作的成功而获得法兰西学院的席位，拥有很多的门徒，影响很大。

斯克莱布的戏剧情节是经过精心制作和安排的。他善于把许多细小事件和引人入迷的阴谋诡计极其精练地组织在一起，形成一个有机的整体，并且自始至终都能保持观众的兴趣。他的创作技巧不仅对于萨都等法国剧作家，而且对于易卜生也有着不同程度的影响。尽管如此，这位多产作家写的三百多部作品，几乎全都被人遗忘了。一般认为，《一杯水》(1840)是他的代表作品。它是根据马尔柏罗公爵与波林布罗克子爵对于西班牙王位继承战争中英国政策的争议写成的一部计谋喜剧。马尔柏罗公爵的夫人企图帮助她的丈夫阻挠路易十四与女王安娜签订条约，波林布罗克子爵则利用女王安娜与公爵夫人因都爱马夏姆而产生相互妒嫉的心理作文章。公爵夫人被告知，女王安娜和马夏姆约会的信号是她要一杯水，因此她陷入心慌意乱之中，竟把一杯水打翻到女王安娜的衣服上去了。于是她只好请求离开，让波林布罗克子爵可以着手签订条约的工作。马夏姆被送到女王安娜的房间，并获得她在条约上的签字。当他的这一行动被公爵夫人发现时，女王安娜的侍从和马夏姆的意中人阿比盖尔便伪称马夏姆是来和她相会的。最后，女王安娜在感激之余，就让马夏姆和阿比盖尔结婚了。把如此重大的历史事件写成如此轻巧的计谋喜剧，可见《一杯水》是称得上斯克莱布的代表作品的。

法国统治集团所鼓励的正是斯克莱布的戏剧；对于雨果的作品则是采取敌视态度的。他的《玛丽翁·德洛尔姆》和《逍遥王》都曾遭到禁演。至于批判现实主义的戏剧，那就更不合统治集团和资产阶级剧院的口味了。

十九世纪三十、四十年代是法国的浪漫主义和批判现实主义一同向前发展的阶段；但是批判现实主义的重大成就在小说方面，而不在戏剧方面。巴尔扎克也写过不少的剧本，它们既很少被搬上舞台，演出也不大成功。应该说，巴尔扎克的戏剧的现实主义深度是赶不上他的小说的，有些作品还是以情节剧的创作技巧为其显著特征。这里应该提一下的是他的喜剧《生意人》(1848)。它是一部比较好的成功之作，其中对于资产阶级的金钱世界作了深刻的嘲讽。在资产阶级投机事业家看来，金钱可以推动一切，可以买到荣誉和地位，因而只有金钱才是人生的至宝，值得追求，其他的事物则是微不足道的。巴尔扎克在这部作品里创造了典型环境中的典型性格；它充分反映出第二帝国前夕法国资产阶级的社会生活以及金钱在其中所占有的重要地位。

象这一类批判现实主义的戏剧，当然是不可能得到多大发展的。事实上，继浪漫主义戏剧之后，在法国戏剧界占首要地位的不是批判现实主义戏剧，而是宣扬资产阶级的思想感情或纯属消遣性质的东西。斯克莱布成了资产阶级剧院和资产阶级观众所崇拜的偶像。到了第二帝国时期，剧作家奥吉耶、小仲马和萨都三人在法国戏剧界逐渐代替了斯克莱布的地位。他们在戏剧方面的影响，远远超出了法国的范围。

在这三个作家当中，小仲马最为重要。他的作品取材于现实生活，反映了许多带有普遍意义的社会问题，有着很好的艺术概括；但是和批判现实主义的作家不同，他的创作目的主要不是揭露和批判资本主义社会的黑暗现象，而是宣扬资产阶级的思想感情和生活方式。他对于社会底层的人们有时表现出一定程度的同情，更多是采取否定态度的。如果说，批判现实主

义作家对于许多社会问题的看法也不免有其片面性和表面性，那么小仲马则往往是以资产阶级的偏见去对待这些问题的。他不是批判现实主义作家，而是保守的现实主义作家。

小仲马的情况是如此，奥吉耶和萨都等人就不必说了。特别是萨都的作品，不仅缺乏真实生活内容，而且充满庸俗虚伪的东西。它们是法国资产阶级戏剧艺术衰退的反映。

二 作家与作品

雨果及其戏剧创作

雨果(1802—1885)是拿破仑部下的一个军官的儿子。他的母亲是一个虔诚的天主教徒。他小时候跟着父亲在欧洲各地过着不安定的生活，直到一八一五年才回到巴黎上学。这位未来的作家在十五岁时就显示了他的诗人才气；不久以后，因第一部诗集《小诗》的问世而获得路易十八的奖金。除了大量的诗作以外，雨果还写过很多小说和剧本。他的戏剧理论在浪漫主义戏剧运动中具有极其重要的意义。

在哲学思想上，雨果基本上是个形而上学者。他在青年时代相信天主教，后来转变为泛神论者，总喜欢将自然力精神化，并且承认灵魂的不朽。在政治上，雨果富于幻想，表现得很天真，因而常常误入歧途，遭受打击。他早年倾向于保守的君主政治，后来在七月革命和二月革命期间，在一八四八年路易拿破仑的竞选当中，都是站在维护传统的统治阶级的立场的，而且还亲自干涉过工人运动。但是这一切不能说明雨果一心支持反动统治，而是因为他对于统治者存在着不切实际的幻想，或

者是被政治野心家的花言巧语所迷惑。一旦看出这些人们的真实面貌，他便坚决地站在反对他们的立场。一八四九年，当路易拿破仑进攻罗马共和国的时候，他立即和这个政治野心家决裂，等到一八五一年十二月事变发生，他便进一步反对这个政治野心家了。

在第二帝国时期，雨果一直流亡在外，直到第三共和国成立才回到法国，并被选为国会议员。在流亡时期和晚年，雨果仍旧不断地进行创作，同样表现出早年所富有的政治热情和爱国主义思想。雨果整个的一生及其全部创作都是和法国的政治社会生活分不开的。

雨果的政治思想存在着矛盾；但一直是向前发展的。他后来不但摆脱了君主政治的幻想，接受了空想社会主义的思想影响，而且成为直接参加政党斗争的共和主义者。雨果的作品充满着民主自由思想，而这种思想是逐步提高的。他对于当时欧洲的革命运动和民族解放运动作过热情的歌颂，对于统治阶级的蒙昧主义和堕落行为进行过无情的揭露和批判，对于贫苦人民的生活寄以深切的关怀和同情。

在戏剧艺术方面，雨果的重要性不仅在于他的创作实践，而更在于他系统地建立了浪漫主义戏剧的创作理论，给古典主义以全面的摧毁性的打击。在《克伦威尔》的序言里，他说明古典主义的历史进步性的同时，对于他那个时代的古典主义的反动性作了深刻的批判。他指出这种古典主义是一种陈腔滥调的矫揉造作的充满虚伪的东西。它只有利于贵族阶级，不符合人民群众和当代生活的要求。这种东西如果不加摒弃，艺术就不可能得到发展。艺术必须反映“生活的真理”，具有高度的真实性、具体性和确切性。他认为，艺术的真实不同于生活的真实，

作家应该富有想象力，而且想象高于一切；但是作品必须反映时代精神、民族特征和地方色彩。它的创作形式是无拘无束的。因此，古典主义的三一律、体裁的区分以及贵族沙龙的语言等等，应该一律加以废除。这些陈腐的创作法则妨碍着创作自由，违反了真实和自然。和古典主义相反，艺术应该描写具体的事物，不描写抽象的东西；应该表现个性，不表现所谓人类的共同性；应该重视感情，不要强调理性；应该描写新鲜的不平常的生活现象，不描写陈旧的平庸乏味的生活现象，而悲剧和喜剧、善和恶、丑和美、庄严和滑稽、崇高和怪诞、光明和黑暗等等，可以混合在一起，不能截然分开。此外，古典主义的语言，乃是一种僵死的东西，作家应该向民间吸取养料，借以创造生动有力和丰富多采的艺术语言。雨果阐述的理论远不只这些，其中也有难于克服的缺陷；但是总的说来是富于深刻内容和战斗性的。

雨果的理论在他的戏剧创作中大都得到了贯彻。他喜欢从历史上吸取创作题材，运用浪漫主义的手法，表现并赞扬受屈辱和被压迫的人们，特别是统治阶级内部的反叛者。他在作品里所提出的政治问题和社会道德问题，都有着不同程度的现实意义，这里让我们看看他的《欧那尼》(1830)、《逍遥王》(1832)和《吕依·布拉斯》(1838)也就够了。

《欧那尼》的题材系取自十六世纪的西班牙。通过欧那尼、卡尔洛王和哥梅茨公爵三人之间的斗争，雨果揭示了带有迫切性质的政治社会问题。卡尔洛王曾经杀死欧那尼的父亲，剥夺了欧那尼的财产继承权，使他无家可归，过着绿林生活。为了报仇雪恨，欧那尼密谋刺杀卡尔洛王，结果没有成功，反而被国王逮捕。这其间穿插着一个复杂的爱情故事，国王、公爵和

欧那尼都锺情于一个贵族小姐素儿。国王逮捕欧那尼以后，不仅没有惩罚他，反而让他和素儿结婚，恢复他的财产和地位，但是公爵却不愿成全他的好事，终于造成他的悲惨下场。原来公爵救过欧那尼的性命，欧那尼给了他一个号角，只要他一吹，欧那尼就自行死去。正当举行婚礼的时候，号角响了，欧那尼便和素儿一同自尽。

欧那尼是个雨果式的反叛者。他勇敢诚实，富有反抗暴力的精神。但是他没有明确的斗争纲领和革命目标，思想行动上过于天真和摇摆不定。他那种种不切实际的幻想以及个人的荣誉感和宗教热情，也都是些致命的弱点。因此，他同诡计多端和残酷无情的敌人作斗争，是注定要失败的。可惜他还连累了他的忠实而不屈服于富贵的爱人，同时也辜负了那些被压迫的兄弟们的愿望。他们白白地付出了牺牲的代价。

很明显，在创作这个剧本的年代里，雨果对于君主政治还是存在着幻想的。但是这种君主政治应该是建立在资产阶级的人道主义和民主主义的基础上的。人民是海洋，可以载舟，也可以覆舟。当时法国社会动荡不安，人民群众掀起的革命浪潮席卷全国，致使国王的宝座发生动摇。这在雨果看来，是由于国王自己的狂妄所致。《欧那尼》这个剧本，特别是卡尔洛王的独白(第四幕)，不啻是在向专制独裁的查理十世敲警钟。剧本表现卡尔洛王的“宽宏大量”及其在“叛徒们”身上所收到的良好效果，则是企图从另一方面教育法国国王。但是查理十世怎样也不会根据雨果的意见行事，因此他的王座在剧本出世后几个月就被人民群众的革命浪潮冲垮了。剧本显示了雨果的政治预见性。

如果说，雨果对于国王还有所幻想，那么他对于封建贵族

则是采取蔑视和敌对态度的。雨果简单有力地揭露这些人争权夺利互相仇视的丑恶行为。他们的共同特点是奉承国王，赢得权势，以便更顺利地鱼肉人民。剧本里也有一些反对国王并图谋叛乱的封建贵族，但是他们的反叛行为，只是出于他们的私利而已。古梅茨公爵也曾一度对欧那尼表示宽大，做了他的保护人。这是一种虚伪自私的贵族感情在起作用，欧那尼最后还是死在他的手里。总之，雨果憎恶所有的这些贵族阶级的人物，并通过他们来攻击法国的残余封建贵族。

《欧那尼》是雨果最有代表意义的剧作。它富有鲜明的时代特征、饱满的政治热情、丰富的诗的意境、尖锐的戏剧冲突和重大的戏剧主题。通过人物性格的对比描绘，作者采用高度的夸张笔调，歌颂善良，鞭挞丑恶，充分表达了他的浪漫主义的思想感情。

在《吕依·布拉斯》里面，雨果同样是以一个西班牙的故事题材向反动的封建贵族进攻的。唐沙吕斯特是个卑鄙无耻的贵族，企图用爱情控制西班牙的王后，没有成功；于是又让他的仆人吕依·布拉斯扮成贵族去引诱她。在他们两人中了他的诡计以后，唐沙吕斯特便迫使他们结婚，王后逊位，因此吕依·布拉斯将他杀死，同时自尽。雨果对待这两个人物的态度是很鲜明的。吕依·布拉斯虽属下等人，却富有高尚的品质，而象唐沙吕斯特这类封建贵族只不过是衣冠禽兽。《吕依·布拉斯》也表现出雨果对比描绘善恶和美丑的笔力以及他的人道主义和民主主义思想。

和前面两个剧本不同，《逍遥王》有着明显的反君主政治的倾向。在描写一个国王因引诱仆人的女儿而产生的主仆之间的冲突中，雨果尖锐地揭露了国王及其宫廷的荒淫生活，同情仆

人的生活处境，表现他对于女儿的慈爱，并赋予他以反抗暴力的坚强意志和谋杀国王的勇敢精神。这就难怪法国当局在剧本初次上演一场以后就不让它再同观众见面了。

维尼与大仲马的戏剧创作

维尼(1797—1863)是出身于贵族阶级的浪漫主义诗人、小说家和剧作家。他的作品充满着消极的浪漫主义色彩；但是《却特顿》(1835)一剧却有其进步意义，并为他作为剧作家赢得了不小的声誉。这个剧本的成功，首先在于它生动地反映了具有典型意义的社会冲突。剧本的背景在英国。主人公却特顿是一位青年诗人，颇有才气；然而在工厂主约翰·贝尔看来，他并不比一块废铁更有用；而在伦敦市长那里，他也只能得到一个听差的职位。生活在资本主义社会里，象却特顿这样有才气的青年却成了多余的人，只能以自杀结束他的痛苦。在临死之前，却特顿对于资产阶级的自私自利和冷酷无情作了一番诅咒，以示抗议。这个剧本充分反映出维尼对于资本主义社会的憎恨以及他的没落的贵族阶级的思想感情和悲观绝望的情绪。

大仲马(1802—1870)是法国浪漫主义戏剧的重要作家之一。为了战败古典主义而取得浪漫主义在法国戏剧界的首要地位，他提出向莎士比亚学习的口号。雨果在《克伦威尔》的序言中将莎士比亚和《圣经》相提并论；大仲马则认为莎士比亚是上帝以后创造过最多东西的人。大仲马是个多产作家，除了大量的小说、回忆录和游记之类的作品以外，还写过很多剧本；但是就质量而言，他的戏剧创作远未达到雨果的艺术高度。他的第一部著名的戏剧《亨利三世及其宫廷》(1829)也曾为浪漫主义

赢得巨大的胜利；可是他的最重要的一部戏剧则是《安东尼》(1831)。在这部作品里面，大仲马通过一个爱情故事，对资本主义社会进行了批判。主人公安东尼爱上一个女子，因为自己没有社会地位，不能和她接近。而现实生活迫使他不得不放弃这种爱情，以便为个人前途奔走。几年之后，他的社会地位提高了，偶尔又碰到以前所锺爱的人，然而时过境迁，她已经是有夫之妇了。安东尼对她的爱情并未消失，于是和她私通，最后事情被发现，乃将她杀死，以保全她的荣誉，并对她的丈夫说：他因求爱不遂，才把她置于死地。这个剧本虽然不象《却特顿》那样强烈地诅咒资本主义社会；但大仲马对于这种社会同样是表示不满的。

大仲马掌握了一套创作技巧，主要是以爱情纠葛和情节剧的舞台效果吸引观众。他的戏剧越到后来越崇尚离奇古怪的故事情节，具有真正艺术价值的创作不多，而且随着作者的思想倒退，越到后来就越没有光彩了。

奥吉耶、小仲马与萨都的戏剧创作

这三个剧作家都是第二帝国时期法国戏剧界的中心人物，作品都不少，对于西欧戏剧都曾产生不同程度的影响。在他们三人当中：奥吉耶(1820—1889)比较年长；萨都(1831—1908)最年轻；小仲马(1824—1895)则最有代表意义，也是我们最熟悉的剧作家。

小仲马是大仲马的私生子，开始创作时写小说，他的第一个剧本《茶花女》(1852)便是由他的同名小说改编的。自从这个剧本上演成功以后，他即致力于剧本创作，很受资产阶级的剧

评家和观众的欢迎。除了《茶花女》以外，《半上流社会》(1855)、《金钱问题》(1857)、《私生子》(1858)和《放荡的父亲》(1859)等，都是他的著名剧作。

《茶花女》是一部描写妓女的生活及其悲惨结局的戏剧。女主人公玛格丽特(茶花女)是一个名妓，在肉体和精神两方面都受到极大的摧残以后，希望摆脱长时期的痛苦生活，嫁给一个正派人为妻，享受一点家庭生活的温暖。但是谁能成全她的愿望呢？当她身染重病的时候，除了穷青年阿芒以外，连一个真正关心她的健康的人都没有。阿芒对她所表示的诚挚的爱情使她深为感动，于是倾其所有，准备和他结婚。不料阿芒的父亲不同意，她只得放弃原来的计划，离开了阿芒。由于不了解她离开的原因，阿芒在一怒之下，竟在分手之前，对她横加侮辱，这就大大地加重了她的病情。等到阿芒知道她为什么离开他而再度回到她的身边时，她已经临到生命的尽头了。

玛格丽特赋有善良而诚实的品性和自我牺牲精神，小仲马对她是有所同情的。但是她毕竟是个妓女，这种人在他的心目中是不配有较好的命运的，因为她腐化堕落，不讲贞操，妨碍人们的家庭幸福，不能不遭到社会的唾弃。这种看法是由阿芒的父亲表示出来的。这是个资产阶级的代表人物。他的伦理道德观念以及他对于玛格丽特所表示的同情心全都是虚伪的；然而在小仲马看来，他并不失为一个正人君子。

剧本所反映的娼妓问题，不能不说是个严重的社会问题；但是玛格丽特之所以沦为妓女的社会原因，小仲马却未加以揭露和批判。他所着重提出的是婚姻问题、家庭关系问题和个人生活问题，而对于这些问题，他又是按照资产阶级的观点来加以处理的。

在《金钱问题》里面，小仲马解释了金钱在社会生活和家庭关系以及在爱情和婚姻各方面所起的作用。在他看来，投机倒把固无可取之处；但用“正当”的手段或者说“劳动”去发财致富却是应该的。如果希望提高社会地位和享受幸福生活，人们不能懒惰，最好是找个财主作为靠山，从事劳动。这便是小仲马教导人们所走的生活道路。在《私生子》、《半上流社会》和《放荡的父亲》这几部作品中，小仲马也暴露了资产阶级社会的许多问题，但它们无一不证明他是个资产阶级的宣教者。

奥吉耶最著名的一部剧作是《普阿里埃先生的女婿》(1854)，其中强调表现的是婚姻和伦理道德问题。他指出，婚姻是男女之间的一种神圣关系，人们在思想行为上都应该保持对盟誓的忠实，因为这不仅是家庭问题，同时也是社会问题，必须引起足够的重视。奥吉耶对于资产阶级的伦理道德作了充分肯定，而他的这一宣教任务乃是通过否定贵族阶级的生活作风来完成的。

奥吉耶憎恶不忠实于婚姻誓约的行为，这在他的《奥林匹的结婚》(1855)一剧中得到特别强烈的反映。和《茶花女》中的玛格丽特一样，奥林匹是一个妓女，但是她却和一个没有生活经验的青年结了婚。由于习惯成性，奥林匹很快就对结婚生活感到厌倦，最后得到一个悲剧的下场。如果说小仲马对于玛格丽特还有一定的同情心，那么奥吉耶对于奥林匹就只有厌恶的感情。她的死亡完全是咎由自取。

萨都是一个著名的多产作家。他的作品给他赢得了不应有的声誉和财富。这一点连许多资产阶级的评论家也不否认。他的剧本专尚情节剧的技巧和舞台效果，其中包含许多计谋成分和纯属娱乐性质的东西。他的情感有时表现得特别轻浮，有时

又特别保守落后。他对于艺术是如此不负责任，后来竟只凭一些名演员的才气和嗜好进行写作。

萨都写的一个剧本《一张信纸》(1860)是很有名的。那么它究竟有些什么内容呢？有一对情人，为环境所迫，不得不分手。后来女方和别人结了婚，男方回来，她便和一个女朋友去看他，以便索回她写给他的一封信。在这位女朋友的请求下，男方就把信烧掉，只是其中的一张被吹到街上去了。恰巧有一位教师路过此地，这张信纸便被他拾去包了东西。后来他的一个学生又用它给他的女朋友写信，可是信又被误送到别的人手里去了。这时所有的这些人都在一块吃饭，于是引起了一场小小的混乱。此外，剧本还有一些爱情纠葛，没有比较重要的生活内容。

三　剧场艺术

在资产阶级革命时期，法国戏剧是政治斗争的一种强有力的武器，演出活动从各方面展开，大量的新旧剧目都是为了战斗的目的而上演的。在革命后的几年中，随着战争的向前推进，法国剧院流行着描写军事生活和冒险传奇的剧本，也有赞扬拿破仑的作品。在拿破仑执政以后，歌颂拿破仑的戏剧便在剧院里占着首要地位了。

在革命期间，法兰西喜剧院原来的垄断权和政府津贴都被取消，直到一八〇二年才又被恢复过来。为了加强对这个剧院的控制，拿破仑曾经不断地给它以明确的指示，甚至在紧张的战争中，也没有忘记为它制定各种规则。在这个剧院的演出剧目中，主要还是一些传统的古典主义戏剧，如高乃依、拉辛和

伏尔泰的悲剧，另外也有一些表现资产阶级爱国主义和歌颂法兰西帝国的作品。

从启蒙时期开始，法国的剧作家和演员一直在同古典主义作斗争，朝着现实主义的方向前进。到了十八世纪末叶，现实主义的表演艺术又有了新的发展，但直到十九世纪初，古典主义在法国的表演艺术中仍旧占有统治地位，法兰西喜剧院乃是保护这一流派的中心。实际上，十九世纪法国古典主义的表演方法不同于拉辛时代的古典主义的表演方法；它加强了情感的表现，自然和朴质的成分有了显著的增长。

在古典主义的演员中，女演员马尔斯小姐(1779—1847)和乔治小姐(1786—1867)是两个比较重要的人物。马尔斯小姐生长在一个演员的家庭，很早就开始演戏，第一次正式登台表演是在一七九九年，一八〇三年便取得重大的成功。她擅长演喜剧，并以非凡的活力和强调单纯性的表演艺术见称。她有着美丽的外表和柔和婉转的嗓音，在老年时代尚能扮演青年妇女形象。她扮演《欧那尼》中的素儿是一八三〇年的事情。乔治小姐也出身于一个演员的家庭，于一八〇二年首次登台表演，扮演拉辛的《伊菲格尼亚》中的克吕泰涅斯特拉。她的美丽的外表和响亮的嗓音赋予她表演古典主义悲剧的有利条件，而她的成功却也有赖于她的钻研。她和马尔斯小姐一样，保持古典主义表演艺术中传统的等级区分，避免表现"卑劣的"动作。她后来也表演雨果和大仲马等人的浪漫主义戏剧；但是，她所注意的是外在的形式和声调铿锵的朗诵，缺乏热情的表现。她惯于运用的古典主义的表演技巧不符合浪漫主义戏剧的要求，因此在表演浪漫主义戏剧时就不可能取得新的成就。

在复辟时期有两种政治力量进行着激烈的斗争：封建贵族

要求恢复他们在革命前所有的统治权；各种进步力量竭力反对国王和拥护王朝的反动派。这种斗争在剧院里的反映便是古典主义和反古典主义两派之间的斗争。在反对古典主义的斗争中，情节剧和浪漫主义戏剧日益成长和发展起来，并逐渐取得了优势。雨果的《欧那尼》有力地宣告古典主义的完结；但是古典主义的演员，包括马尔斯小姐在内，对于过时的表演学派仍然表示留恋，对于新的表演艺术格格不入。

浪漫主义戏剧毕竟带来了表演艺术的革新。它首先要求打破古典主义表演艺术中所谓"高尚的"和"卑劣的"等级区分，创造新的台词的念法，使人物形象性格化，赋予他们以生活的特征。法国专门表演浪漫主义戏剧的演员不多，出色的更少。值得提一下的是以多方面的表演才能见称的勒麦特尔(1800—1876)。他既善于表演情节剧和浪漫主义戏剧，也演莎士比亚等人的戏剧。他的表演艺术的主要特征是赋予人物以鲜明的个性，讽刺能力很强，这特别表现在他所创造的罗伯·马凯尔这个人物形象身上。《罗伯·马凯尔》(1834)是经他自己改编的剧本，对于当时法国资产阶级上层社会作了非常尖锐的嘲讽。马克思曾经说他所创造的马凯尔是七月王国的象征，路易·菲力浦是王座中的马凯尔。

十九世纪三十年代，古典主义戏剧已经丧失了它的重要地位，但在舞台上仍旧不断地出现，同浪漫主义戏剧和情节剧相对抗。在表演方面企图复兴古典主义的著名人物是拉舍尔(1821—1858)。她从小就受过音乐和舞台朗诵的训练，于十五岁时作首次演出，很能吸引人。后来经过一段时间古典主义表演艺术的专门训练，她开始登上法兰西喜剧院的舞台，扮演高乃依和拉辛等人的悲剧英雄。从一八四〇年起，她成了法国

舞台上的红人。

拉舍尔是古典主义最后的一个杰出的女演员，在表演艺术中既保存法国古典主义的传统，也有新的创造。长期以来，古典主义演员们习惯于只作不自然的冷冰冰的舞台朗诵，不注意人物的内在情感和心理状态的表现，各种动作姿态也不能超出以往的常规。拉舍尔的表演方法则不然，她能够适当地运用简单自然的语调代替夸张的朗诵，经常以富于表情的姿态代替传统的雕塑一般的姿态，把人物的内在情感和心理活动真实而生动地表达出来。拉舍尔在古典主义的表演艺术中发挥了英雄主义的主题；但是在一八四八年资产阶级获得胜利之后，这种英雄主义便难于找到现实生活的依据，她的艺术创造也就不可能有更多的成就。

在第二帝国时期，法国剧院里上演各种各样的戏剧，如严肃的戏剧、轻快的喜剧、喜歌剧等等。他们研究各种戏剧的表演技巧和舞台美术，其目的并不在于提高这些方面的艺术水平，而在于如何吸引观众，获得利润，因而五光十色的东西层出不穷，使人眼花缭乱。这是西欧资产阶级剧院的普遍现象，不仅法国如此。特别在一八六四年剧院专利权被废除以后，法国各个剧院展开了资本主义的竞争，上演戏剧就变成了一种发财致富的手段。

在表演艺术中，十九世纪的现实主义形成较晚，而且缺乏鲜明的批判性质，虽然它在本世纪下半期取得了首要地位。应该说，现实主义的演员为数不少，但是较有成就的却不多。在形成现实主义表演艺术的过程中；法兰西喜剧院也是走在其他剧院的前面的。十九世纪中叶最著名的现实主义演员爱德蒙·格俄便是这个剧院的成员。

爱德蒙·格俄(1822—1901)于一八四四年在法兰西喜剧院作初次表演，扮演《可笑的女才子》中的马斯卡里叶，颇为成功。这次表演是他的现实主义创作道路的开端，也显示出他的艺术才华。此后，他经常演莫里哀、巴尔扎克、缪塞以及奥吉耶等人的戏剧，创造出各式各样富有强烈个性的人物形象。他所扮演的达尔杜弗是个活生生的荒淫无耻的伪君子，他所扮演的麦尔塞德是个具有典型意义的商人。格俄在表演艺术中的成就，首先在于他摆脱了长期以来古典主义表演方法的束缚，不使人物变成冰冷僵硬的标本，而赋予人物以活力和个性，并且通过他们勾画出时代生活的图景。不过格俄在现实主义的艺术创造中，也有着明显的保守倾向，这是和当时流行的资产阶级的戏剧特别是奥吉耶的戏剧密切相关的。他愈忠实于保守的资产阶级作家的创作意图，他的保守倾向就愈益突出地表现出来。

第三节　德国戏剧

一　戏剧的发展

在浪漫主义运动时期，德国戏剧界是以消极的浪漫主义占着统治地位的。消极的浪漫主义是德国封建统治阶级的一根有力的支柱。封建贵族极力反对法国资产阶级革命、启蒙思想和十八世纪的唯物主义哲学。这在消极的浪漫主义方面得到强烈的反映。这一艺术流派的作家往往以无稽的夸张代替现实，歪曲现实，曲解历史。看起来他们很重视民间文学，实际上却破坏了民间文学；他们很讲究语言，但是力图恢复古语，不重视一般读者的要求；他们表示热爱祖国，但是怀有强烈的沙文主

义的思想感情。

随着反动统治的加强，德国消极的浪漫主义扩大了它的影响；有些市民阶层的作家也参加到它的队伍里去了。从十九世纪二十年代起，德国的浪漫主义运动开始有了新的发展，积极的浪漫主义逐渐在抬头。诗人海涅就是这一发展的鲜明标志。海涅不是戏剧家；但是他的文学成就及其对于德国文艺界的各种落后和反动势力的斗争却给德国戏剧的发展以积极的影响。不仅如此，他还为提高德国戏剧艺术的水平而作了直接的宣传鼓动工作。

德国戏剧在浪漫主义运动时期是相当活跃的；然而和法国同一时期的戏剧相比较，它就显得落后了。一般地说，德国的浪漫主义戏剧具有书斋性质，只能供阅读欣赏，很难上演。这种戏剧在创作上竭力打破常规，标新立异，不注意戏剧艺术形式的特定要求，在内容方面则充满了神秘主义、悲观主义以及其他种种反动颓废的思想感情。

德国有许多驰名于世的浪漫主义戏剧家。奥古斯特·史雷格尔(1767—1845)、弗列德利希·史雷格尔(1772—1829)、路德维格·蒂克(1773—1853)、霍夫曼（1776—1822）与克莱斯特等人都是德国浪漫主义戏剧的领导人物。在他们当中，弗列德利希·史雷格尔又占有特殊地位；他是德国浪漫主义理论的创始人。

弗列德利希·史雷格尔所提倡的艺术，是“无所为而为的”艺术，是脱离现实专尚幻想的艺术，是不受任何约束的艺术。他认为，艺术家的自我要比他所能表现的东西更为丰富。这种艺术观点显然是建立在菲希特的唯心主义哲学的基础之上的。

奥古斯特·史雷格尔在理论上比他的弟弟弗列德利希走得

更远。他直截了当地把艺术和宗教联系在一起了。当然，他的理论并非一无是处；但是其中所表现的颓废反动思想却是极其有害的。奥古斯特·史雷格尔是著名的文艺理论家，著有《论戏剧艺术和文学》等。他也是很好的翻译家，曾经非常严肃认真地把莎士比亚的戏剧译成德文。

在戏剧方面最活跃的浪漫主义作家是蒂克。他不是贵族，而是市民作家。他是主观唯心主义哲学和天主教的宣扬者，启蒙思想的敌人。蒂克诅咒资产阶级社会和资产阶级文化是有道理的；但他所持的反对立场却是反动的，因为他要人们脱离现实，回到他所幻想的中世纪去。蒂克经常运用民间故事和童话进行创作；他的最主要的也是最有名的一个剧本《穿皮靴的猫》就是一部童话剧。在这个剧本里面，蒂克以一只猫为一个农民争得王位的故事批判现实社会的许多方面，而主要是攻击启蒙思想，引导人们脱离现实。如果说，极端自由地表现幻想和大量地运用浪漫主义的隐讽是早期德国浪漫主义戏剧的主要特征之一，那么，这一特征在蒂克的作品里就显得更加突出了。为了自己的需要，他往往改变了民间故事和童话的面貌，这一点在《穿皮靴的猫》中也可以看得出来。

德国浪漫主义戏剧到了克莱斯特手里便登峰造极了。这是一个年青的、颇有创作能力的戏剧家。但是他的反动的世界观损害了他的艺术才华。他的戏剧赋有极其浓厚的宿命论和反动的民族主义色彩，对于后来德国人的思想意识和文学艺术有着深远的不良影响。

十九世纪二十、三十年代，消极的浪漫主义戏剧已经受到一些进步作家的批判，德国现实主义戏剧也在同消极浪漫主义戏剧的斗争过程中慢慢地成长起来，青年作家乔治·毕希纳尔

(1813—1837)的剧作在这一流派中占有特殊的重要地位。他的第一个剧本《丹东之死》(1835)取材于法国资产阶级革命的历史事实，具有革命的思想内容；但是作者和人民群众有距离，对他们作了一些不正确的描写。剧本着力展现的是关于知识分子的悲剧主题。毕希纳尔的一部未完成的剧本《沃伊采克》是企图通过一对夫妻的悲剧揭发现实社会的黑暗及其对于人们的恶劣影响，它后来被阿尔班·柏格改编成为歌剧。

德国现实主义戏剧的发展是和三十年代所展开的"青年德意志"运动分不开的。这个运动的参加者是一批自由资产阶级的知识分子。他们企图以文学的手段来达到改变社会现实的目的，反映了自由资产阶级对于政治社会地位的迫切要求。但是他们的政治纲领是模糊不清的，思想上是软弱无力和非常怯懦的，因而一经反动统治阶级的威胁，他们就裹足不前，放弃了他们所提出的文学为政治服务的主张。

在四十年代，"青年德意志"的剧作家卡尔·古茨柯（1811—1878)对于德国现实主义戏剧的发展作出了一定的贡献。他的剧作不多，但是他的悲剧《尤芮尔·阿可斯塔》(1847)却是很有名的。在悲剧里面，古茨柯通过阿可斯塔同宗教传统的斗争反映先进思想和陈腐的习惯势力及其盲从者之间的斗争，其中体现着一八四八年革命前夕德国自由资产阶级知识分子的进步思想。

德国现实主义的剧作家不多，有成就的更少。在这些剧作家当中，赫勃尔占有最重要的地位。他的现实主义的高度也有限；但是他的作品《玛利亚·马格达勒娜》却是十九世纪上半期德国现实主义戏剧艺术的最高标志。

一八四八年至一八四九年间的革命失败以后，德国的现实

主义戏剧在反动统治阶级的野蛮控制下更加没有起色，就连稍有进步倾向的作品也不可多得。看来马克思主义并不曾引起德国戏剧界应有的重视；比较重要的戏剧艺术成就要到下一历史阶段才在这里开始出现。

二 作家与作品

克莱斯特及其戏剧创作

在德国浪漫主义的剧作家当中，克莱斯特占有特殊的重要地位；他的戏剧创作是研究德国浪漫主义戏剧的主要对象。

亨利希·克莱斯特(1777—1811)出身于贵族家庭，十五岁时即开始在普鲁士军队里服务，历时七年，然后入大学研究哲学、政治和数学等科目，精神上一直感到很苦闷，不大和外人往来。离开大学以后，他便去法国、瑞士等国游历，国内外的动乱局势使得他的苦闷情绪日益有所增加。拿破仑不久打到德国，这里的大小封建王朝都无法抵抗，只能在敌人的威力之下苟且偷生。克莱斯特对于国内外的统治者极为不满，既看不到德国民族的前途，也找不到个人的出路，于是怀着愤慨的心情，以自杀结束自己的生命，终年不过三十四岁。

在哲学思想上，克莱斯特接受了康德的不可知论的影响，对于现实世界感到悲观失望，无可奈何。他的政治思想是反动的。在国内外的压力之下，普鲁士当局不得不进行一些社会改革，他对此是采取反对立场的。他具有爱国思想；但是他的爱国思想是和反动的民族主义联系在一起的。在拿破仑占领德国期间，德国的封建贵族曾经利用德国人民憎恨外国统治者的爱

国思想掀起民族解放运动，其目的并非为了维护德国人民的利益，而是希望保持他们的统治权。克莱斯特在这一运动中起了重要作用，同时也表现出他的民族沙文主义和复仇主义的思想感情。

克莱斯特曾经写过一系列的命运悲剧；他的消极颓废的思想在这类作品中也得到充分反映。他的《希罗芬斯坦的家庭》(1803)系通过一对青年的恋爱故事表现命运之不可抗。《彭西里亚》(1808)系借用古代希腊神话说明个人情欲之不可以理喻。《凯蒂心》则是描写一个少女对于一个贵族的爱情，借以赞美忍耐精神和卑躬屈膝的生活态度。

克莱斯特的著名剧作有《赫尔曼战役》(1808)、《洪堡王子》(1810)和《破罐》(1806)。

《赫尔曼战役》取材于德国的古代历史，它反映了作家对于祖国自由独立的渴望和对于外国侵略者的憎恨。公元一世纪初，当罗马侵略者强力压境的时候，有的日耳曼部落的酋长投靠敌人，有的则无力进行反抗，只有歇鲁斯克的酋长赫尔曼暗中和另一酋长结成联盟，鼓动人民群众起来同敌人作斗争，结果取得了战争的胜利。作者热情地歌颂了赫尔曼的英勇行为和斗争策略，他的民族沙文主义和复仇主义思想也在这里暴露出来。

《洪堡王子》系描写洪堡王子因幻想的爱情而违反军令的故事，其中对于王子作了细致的心理描绘，突出地揭示了他从怕死到视死如归的思想转变过程。很明显，克莱斯特在这里所着重宣扬的是所谓的普鲁士精神。

《破罐》是克莱斯特的一部很好的现实主义的讽刺喜剧。审判官亚当对农村少女夏娃产生了邪恶的念头，在一个晚上偷偷地跑到她的家里来，实行诱骗，不料碰上了她的未婚夫。当他

不得不从窗子里逃走时，又无意中打破了她母亲心爱的罐子，于是引起了一场纠纷。她的母亲疑心罐子是被夏娃的未婚夫打破的，要他赔偿，他则以为夏娃的行为不正，要求解除婚约，结果就闹到法庭里来了。在进行审判的时候，亚当力图掩盖自己的丑恶行为，但事实胜于雄辩，他的各种狡猾言词到底无济于事，反而把自己暴露出来。审判官终于成了审判事件中的被告。

喜剧暴露了普鲁士官吏的胡作非为和司法界的腐败现象，同时也表明克莱斯特的喜剧创作才能。他把审判官置于审判事件中的被告地位，这就大大地加强了作品的喜剧性，发挥了喜剧的讽刺力量。作品所表现的许多滑稽可笑的场面和民间的幽默都是很出色的。克莱斯特对于亚当的罪行表示痛恶，对于农民则表示同情；但是这个剧本的现实主义的思想内容毕竟是不够深刻的，这首先是因为作者不曾着重揭示戏剧冲突所赖以建立的社会矛盾以及其他有关的社会问题。

赫勃尔及其戏剧创作

弗里德里希·赫勃尔(1813—1863)是一个出身于工人家庭的剧作家。他的父亲是个泥水匠，母亲是个做零工的妇女，生活非常艰苦。当他十四岁的时候，他的父亲去世了，他不得不自立谋生。度过了八年的书记生活之后，赫勃尔从德国北部的故乡来到汉堡，结识了这里的一些"青年德意志"的领导人，包括古茨柯在内，并曾得到朋友的资助，入大学念书。这就给他不久即开始的创作生活创造了条件。

赫勃尔的第一部剧作《尤蒂特》是一八四〇年写的。它的题材取自《圣经》，系表现寡妇尤蒂特如何牺牲自己去解救她所在

的城市的危亡的故事，颇受欢迎。他的第二部剧作《格诺维娃》(1841)乃是根据一个德国流行的传说写成的悲剧，被认为是第一部具有现代意义的德国戏剧；但不甚成功。应该说，这两部作品都缺乏现实主义的艺术价值。赫勃尔最有艺术价值的现实主义戏剧是《玛利亚·马格达勒娜》(1844)。这是在当时革命运动的影响下完成的作品。

《玛利亚·马格达勒娜》被称为社会问题剧。根据作者的意见，它是市民悲剧。它的情节相当复杂；但脉络分明，组织结构也紧凑。少女克拉娜是一个木匠的女儿，原来和青年人弗里德里希相爱，只因他离开多年，杳无音信，于是她遵从父母之命和另一个青年莱昂哈特订婚。这是个品质恶劣的小市侩。他看到弗里德里希回来便以诱骗手段和克拉娜发生了关系，以保婚事无虞。后来因为克拉娜没有陪嫁费，他又不愿和她结婚，并利用她的哥哥因盗窃嫌疑被捕一事作为借口，要求正式解除婚约。弗里德里希仍旧很爱克拉娜，为了惩罚莱昂哈特的无耻行为，不惜和他决斗；但她觉得不能再爱弗里德里希，而只能和莱昂哈特结婚。她的父亲认为儿子已经有辱门第，如果女儿又失去贞操、婚事被对方拒绝，他就不能活下去了。因此，克拉娜在无可奈何中投井自尽。

剧本对于德国小市民的保守落后的思想意识和生活作风作了带有批判性质的揭示，同时也暴露了作者自己的消极悲剧的思想情绪。就其现实主义的思想内容而言，它没有达到十八世纪德国的市民悲剧的高度。有些评论家认为，赫勃尔对于易卜生有着直接的影响，《玛利亚·马格达勒娜》乃是易卜生的现实主义戏剧的先驱。易卜生本人也很推崇这位德国剧作家。但是易卜生的现实主义的戏剧创作成就却不是赫勃尔所能企及的。

一八四八至一八四九年的革命失败以后，德国反动的政治影响也日益腐蚀着赫勃尔的思想意识。这时候，他继续写了不少的剧本如《赫洛德与玛利安》(1848)、《阿格勒斯·柏劳尔》(1851)、《吉格斯和他的戒指》(1854)以及《尼勃龙根》(1857—1861)等等。其中以《尼勃龙根》最能说明赫勃尔的思想倾向。这是根据《尼勃龙根之歌》写成的巨大而复杂的三部曲，这里面反映了德国资产阶级对于反动政权的希望和支持。

赫勃尔是从歌德以后到霍普特曼之前德国最重要的剧作家。他不仅写有许多剧本，同时也提出了所谓命运悲剧的理论，影响很大。他认为，悲剧产生于意志的作用，产生于"顽强的自我扩张"，特别是产生于意志同宇宙之间的冲突。但在宇宙意志之前，人们的意志是无所作为的；他们的悲剧是不可避免的。在这种宿命论的艺术观点的支配下，赫勃尔的悲剧创作所表现的一个主要特征是感伤性代替了悲剧性，消极悲观情绪代替了积极有为的生活和斗争。

此外，赫勃尔着重表现的是家庭问题，特别是爱情和婚姻问题，而不是重大的社会问题，是人物性格；而不是重大的阶级矛盾和斗争。这都妨碍了他的现实主义的提高。

三 剧场艺术

经过歌德和席勒等人的努力，十八世纪末德国的剧院事业获得了一定程度的发展。到了十九世纪初，它就显得停滞不前，甚至有所倒退了。这首先是由于封建统治的加强和整个社会经济文化的落后，而戏剧创作本身也是个重要原因。德国的浪漫主义戏剧也不可能为剧院事业的发展提供良好的条件。

在这一时期，关于戏剧遗产的研究，上演莎士比亚的戏剧，探讨各种舞台艺术问题，反对古典主义的约束以及提倡现实主义戏剧等等，德国的戏剧家和剧院活动家曾经作过不少的努力。但是由于种种客观条件的限制，许多剧院已经解体，剧场艺术的水平很难得到提高。

为提高德国剧院艺术水平而斗争的首先是卡尔·伊麦尔曼(1794—1840)。他的剧院工作是在海涅的鼓舞下开展的。这是一位著名的导演和剧院领导人，对于演出的要求非常严格。在导演工作方面，他首先提倡集体主义精神，并制定相应的工作体制，如在排演的过程中进行座谈，研究剧本和台词等等一系列的集体活动。他最不满意演员在舞台上只顾个人，不顾同伴，因而破坏表演艺术的整体性的作风。伊麦尔曼的排演工作很细致，在研究剧本和台词之后，开始在没有布景的环境里一场一场地排，借以锻炼演员的想象力。如果准备工作不充分，他是不让演员在舞台上作正式排演的。

伊麦尔曼曾经在著名的杜塞尔多夫剧院里担任领导工作五年(1832—1837)，并为它建立了大量的剧目，其中包括浪漫主义的戏剧，莎士比亚、歌德、席勒以及科尔德隆等人的重要作品。他的目的在于提高德国的戏剧艺术水平，而不是营利。当时一般观众最喜欢的是情节剧，他却不愿意投合这种庸俗趣味，因此他的业务难于有所发展，剧院终于一八三七年倒闭了。

十九世纪上半期德国最重要的演员是卡尔·塞德尔曼(1793—1843)。马克思很喜欢他。在表演艺术方面，他为建立现实主义的阵地作过长期的斗争。他的表演艺术的主要成就在于他所表现的人物性格的深刻性和鲜明性。他演过许多名剧中的重要人物，如《浮士德》中的靡菲斯特、《智者纳旦》的纳旦、

《强盗》中的弗朗兹·穆尔、《奥瑟罗》中的伊阿古以及《威尼斯商人》中的夏洛克等，可以说都是成功的。在这些人物形象的创造上，塞德尔曼力求达到现实主义的要求，使个性和典型性得到高度的统一。这种情况在当时的演员中间是不可多得的。

在国家处于四分五裂的情况下，虽然许多戏剧工作者为了发展剧院事业而力图建立国家剧院，海涅也曾为此而大声疾呼；但是这一目的却无法达到。长期以来，德国各地剧院事业的发展是很不平衡的。在个别的城市里，封建王朝的宫廷剧院有时也很活跃，却无力形成戏剧艺术的中心。有的剧院由贵族直接领导，独断专行，艺术家不愿意为他们工作。一般剧院则缺乏物质基础，不是变得庸俗不堪，便是无法维持下去。德国资产阶级既没有力量也没有兴趣来发展剧院事业。

十九世纪中叶，德国宫廷剧院的豪华演出之风日益盛行起来。在这一方面，导演丁格尔斯台特(1814—1881)起了很大的推动作用。他的导演艺术的显著特征是以华丽的舞台布景和服装以及各种舞台效果吸引观众，不大重视演员的艺术质量。他在魏玛的活动期间(1856—1867)，对于当地戏剧界的影响特别大，后来在维也纳担任柏格剧院的领导工作时，又把他的影响带到这里来了。著名的梅宁根剧团的成立也是和他的影响分不开的。总之，丁格尔斯台特对于十九世纪下半期德国剧院艺术的发展有着广泛的影响。

在丁格尔斯台特未来之前，名导演兼剧作家亨利·劳贝(1806—1884)曾经领导柏格剧院十七年(1849—1866)。他大力改进表演艺术，提高演员的艺术水平，扩大演出剧目，使得这个剧院在艺术上取得了很大的成就，驰名西欧。在政治上，劳贝是一个经不起考验的人；可是在导演艺术方面，他却是朝着

现实主义的方向努力的。他反对丁格尔斯台特的艺术观点，认为他的导演艺术是裱糊匠的手法。

这一时期德国没有产生多少好演员，象弗里德里希·哈塞(1827—1911)那样的演员就算是不错的了。哈塞从事演员工作很早，直到一八五四年才取得比较显著的成绩。这时候，他扮演了《爱密丽亚·迦绿蒂》中的马里勒利和《阴谋与爱情》中的卡尔勃。他创造舞台形象是以生活的真实为基础。由于生长在宫廷社会，他最长于扮演这个圈子里的人物；但是他创造这类人物形象时，也是有其局限性的。他扮演马里勒利很成功，扮演哈姆莱特就差了，因为他没有将这个丹麦王子的复杂性格完全揭示出来。他还演过其他的莎士比亚的人物，他的夏洛克也不是一个成功之作，因为他创造这个人物形象时作了不适当的夸张，把他演成一个傲慢而勇敢的人。

第四节 英国戏剧

一 戏剧的发展

在这一历史时期以及往后的一段时间里，英国的戏剧创作很不发达。英国的浪漫主义的重大成就是属于诗歌的；现实主义的重大成就则是属于小说的。这是长期以来英国政府对于戏剧艺术采取敌视和迫害政策的结果。在英国资产阶级革命时期，英国的剧院遭到封闭和破坏，十八世纪又恢复了戏剧检查制度，这都严重地阻碍了戏剧艺术的发展。关于英国政府摧残戏剧艺术的野蛮行径，萧伯纳曾经在他的一些剧本序言里作过充分的揭露。当然，英国资产阶级的剧院和观众的要求也是不利于戏

剧艺术的发展的。

英国的浪漫主义也有积极的浪漫主义和消极的浪漫主义两大派。前一派的代表作家是拜伦和雪莱；后一派的代表作家是湖畔诗人华兹华斯(1770—1850)和柯尔律治(1772—1834)。拜伦和雪莱都富有革命精神，勇于同统治阶级作斗争，无情地揭露和批判资产阶级的社会黑暗，热情地歌颂人类的自由解放事业。英国的浪漫主义戏剧不多，但拜伦和雪莱也写了一些诗剧。这些作品具有高度的艺术价值，虽然难于上演，但并不是不能上演的。为了追求利润和维护资产阶级的统治，英国资产阶级的剧院却将它们排斥在剧院大门之外，毫不加以重视。

在浪漫主义时期，由于许多进步戏剧活动家的努力，英国的戏剧演出活动倒是非常频繁的。特别是上演莎士比亚的戏剧，又继十八世纪之后出现了一次新的高潮。但是归根到底，莎士比亚的戏剧也不是资产阶级的剧院和观众所欣赏的艺术，他们最热衷的是那些没有什么思想内容的东西。因此，大量的情节剧和庸俗喜剧很快就盘踞着英国舞台。这类作品主要是从法国搬运过来的。英国戏剧界为法国戏剧所控制，许多英国剧作家唯其马首是瞻，一心从事模仿或抄袭。英国戏剧家威廉·阿契尔曾经说，法国戏剧对于英国戏剧的影响是如此之大，以致几乎完全排斥了独立自由的英国剧作家。当斯克莱布及其追随者的戏剧泛滥于西欧舞台的时候，英国戏剧界受害最大。许多作家不过是给自己的剧中人物以英国名字，他们的思想行为，风俗习惯，甚至大量的语言都是法国的，使人们不能相信这些作品反映的是英国的现实生活。这种说法一点也不过分。法国戏剧的影响一直到王尔德的作品里都可以看得出来。他的名剧《莎乐美》还是用法文写的。

英国戏剧要到十九世纪末叶才真正得到比较重要的发展。在这以前，有些比较进步的剧作家，在以拜伦和雪莱为首的积极浪漫主义以及以狄更斯和萨克雷为首的批判现实主义的影响下，企图创造具有民族特色的批判现实主义戏剧。但是他们所取得的成就是很有限的。他们的戏剧创作质量不高，数量也比较少。一般认为，在这些剧作家当中，托马斯·罗伯逊占有比较重要的地位。其实这个作家的创作局限性也是很大的。这种情况只要看看他的代表作《社会》就一目了然。

这部剧作算是写得比较生动的，也暴露了英国资产阶级社会生活的一些丑恶面，首先是资产阶级拜金主义的思想感情和生活作风。对于资产阶级拜金主义者来说，金钱是万能的，它支配着人们的生活、婚姻、荣誉及其他；但金钱又是受人支配的，于是他们宣称：资本指挥世界，资本家指挥资本，因而资本家指挥世界。如果说，这个剧本的生活内容比较狭窄，思想水平也不高，那么作者的另一部比较著名的作品《等级制度》就更差了。这个剧本有批判贵族等级观念之意，也有美化贵族阶级的地方。罗伯逊的戏剧创作尚且如此，其他的剧作家就不必谈了。总之在十九世纪九十年代以前，英国的现实主义戏剧是比较落后的。著名的英国文艺评论家阿诺德在一八七九年甚至作出了这样的结论："在英国，我们完全没有现代戏剧。"

二 作家与作品

拜伦及其戏剧创作

拜伦(1788—1824)是英国文学史上最卓越的诗人之一。他

出身贵族阶级，父亲早死，由他的伯父抚养成人。他于一八〇八年毕业于剑桥大学，翌年以贵族身分入上议院；但没有积极地参加政治活动。这时候，英国资产阶级和贵族正在加强他们的统治，残酷的社会现实使拜伦发生反感，因而他不得不离开自己的祖国，到葡萄牙、土耳其和希腊等国去旅行。在这些国家里，民主运动和民族解放斗争正在激烈地展开，这就加强了青年诗人反抗暴君统治的思想和意志。他一八一一年回到英国的时候，勒特党人正因捣毁机器受到英国政府的严酷制裁，于是第二年，他在国会发表了他的著名的演说，反对把机器捣毁者处以死刑的立法；但是这项法案终于被通过了，因而拜伦进一步认清了英国统治阶级的残暴专横，忍不住愤怒地揭发他们的罪恶，并号召英国人民起来同暴君进行坚决斗争。

从此以后，拜伦写了许多反对专制统治和要求自由解放的诗篇，这就和统治阶级结下了深仇大恨，无法和解。卑鄙恶毒的敌人想出各种办法向拜伦进攻，迫使他永远离开了他的祖国(1816)。

维也纳会议以后，欧洲各国的反动统治日益猖狂，哪里是诗人的安居之地呢？他去比利时，转往瑞士，在日内瓦湖畔和雪莱作第一次会见，并结成亲密之交，使他呼吸了一些愉快而幽闲的空气。不久以后，他来到他所景慕的文化之邦——意大利；可惜这里早已成为异族统治的黑暗世界。坚忍不拔的意大利人民正在为推翻野蛮的封建统治和争取民族解放而斗争，烧炭党人到处燃起了革命的火把，许多先进的爱国人士也在为自己的民族利益而浴血奋战。尽管看到这些革命志士在斗争中表现出种种缺陷，感到他们的事业难于成功，充满着革命热情的拜伦却不仅同情他们，资助他们，而且亲自参加了他们的革命

斗争。在警察暗探的包围之下，他坚持在意大利住了七年，最后因援助希腊的独立战争才离开。一八二三年，拜伦率领一批人马和军用物资向希腊挺进，由于患上风湿热病，次年与世长辞。

拜伦的一生是战斗的一生。他采取各种手段同专制制度和民族奴役政策进行不调和的斗争，对于受压迫的人民寄以深厚的同情，为了人类的正义事业不惜全力以赴。在政治哲学方面，他继承并发展了启蒙思想。他的美学观点的重大特征，是要求创作具有社会内容和宣传鼓动作用。他反对消极的浪漫主义，并将古典主义与之对立而加以称赞，虽然他并不完全满意古典主义的创作法则，而是浪漫主义诗人。

在短促的一生中，拜伦以其高度的浪漫主义才情，写了大量的作品。它们有时反映出他的思想上的矛盾和混乱以及悲观忧郁的情绪和孤独厌倦的心情；但是总的说来是具有高度的不屈不挠的战斗精神的。下面让我们看看他的三部重要创作：《曼弗雷德》（1817）、《马里诺·法利埃洛》（1821）和《该隐》（1821）。

《曼弗雷德》是一部具有深刻的现实意义的哲学戏剧，其中突出地反映了生活在十九世纪初欧洲反动统治年代里不满意现实社会的知识分子的精神面貌。主人公曼弗雷德是一个拜伦式的英雄人物，住在荒无人迹的阿尔卑斯山中，怀着永无宁静的烦恼心情，思索他所不能解决的问题——人生的意义和目的，一直到死为止。在他的思想上存在着一系列的矛盾：反抗现实，但又认为没有用处；追求知识，但又认为它不能解决什么问题；同情人民群众，但又瞧不起他们，不愿和他们接近。他原来是一个有着革命抱负的人，接受了启蒙思想；但是资产阶

级革命的后果不能使他满意，因而又觉得他先前的种种想法是错误的。虽然如此，他毕竟不愧为反抗统治者(包括上帝在内)的倔强战士。可惜他所进行的只是个人反抗，而且没有积极的具体的斗争策略，不可能有什么结果。他最后在孤独高傲之中离开人间，这是十分自然的。

《马里诺·法利埃洛》是一部政治悲剧。它充满着反抗暴政的革命热情。拜伦之所以选择法利埃洛这位十四世纪威尼斯共和国的老总督的历史作为创作题材，主要是企图鼓舞人们的革命斗志，说明革命运动只有依靠群众的力量才有胜利的可能。这个剧本没有《曼弗雷德》所表现的个人主义，而是歌颂为人民群众的集体利益而进行革命斗争的英雄。这反映拜伦思想进一步的发展。

剧本虽然因法利埃洛而得名，并着重表现了法利埃洛怎样从轻视人民到尊重人民，从不关心群众利益到参加人民的革命斗争，从个人主义到为集体利益而牺牲的转变过程及其原因；但是他在悲剧里的地位却远不如贝尔图求和卡连达罗重要。贝尔图求和卡连达罗是真正关心人民群众利益的政治领袖。为了推翻威尼斯贵族集团的黑暗统治，把广大的人民群众从他们的手里解放出来，这些政治领袖人物从事忘我的斗争，并准备武装起义，而法利埃洛却不是一开始就参加起义的准备活动的。不仅如此。法利埃洛之所以参加到起义者的行列中来，还有着个人的复仇动机，因为他的妻子受到一个贵族的侮辱，得不到威尼斯统治集团的公正裁判。最后由于起义的密谋败露，起义的领袖们和法利埃洛都遭到逮捕，被判以极刑；但是贝尔图求和卡连达罗所表现的革命意志和道德品质，却不是法利埃洛所可比拟的。对这两个革命领袖，拜伦表示了崇高的敬意和热情的

歌颂，可见他的革命思想已经比从前成熟多了。尤其值得注意的是，在他看来，起义之所以失败，主要不在于被人告发，而在于缺乏同人民群众的联系，得不到他们的有力支持。这种看法也是对烧炭党人的革命运动所作出的正确结论。

就创作方法而言，《马里诺·法利埃洛》基本上是古典主义的悲剧，如遵守三一律，分成五幕，避免悲剧成分和喜剧成分的混合等等；但是在人物性格的刻划上，剧本显然超出了古典主义的范围。

《该隐》也是一部哲学戏剧；拜伦自己则称之为宗教剧。剧本的题材来自《圣经》，共分三幕：第一幕描写亚当全家被上帝驱逐出乐园后向上帝祈祷以及罗锡福的到来；第二幕描写该隐偕同罗锡福遨游太空和地狱；第三幕描写该隐打死阿伯尔的事件。剧本的故事情节已和《圣经》里的样子不同了。

和《曼弗雷德》相比较，《该隐》显示了更为强大的反抗暴君统治的力量。该隐不仅不尊敬上帝，并且敢于同上帝作斗争。他打死他的弟弟阿伯尔，实际上是反对上帝本身。通过该隐和罗锡福的言行，拜伦对于宗教蒙昧主义进行了无情的揭露和批判。拜伦认为，宗教思想束缚了人们的智慧的发展，人们不应该相信上帝，不应该在教会面前俯首听命，妥协恭顺，而必须同它展开斗争。

该隐和阿伯尔是两个不相同的人物形象，如果说，该隐是反抗统治者的坚强战士，那么，阿伯尔则是统治者的驯服的奴仆。该隐和曼弗雷德也不一样。曼弗雷德所关心的是他自己，而该隐所关心的则是全人类的自由幸福。他为争取人类的美好前途而奋不顾身。

罗锡福也是一个有力的英雄形象，对于该隐的斗争行为起

了很大的鼓舞作用。他既不是《圣经》里的罗锡福，也不是一般资产阶级作家笔下的罗锡福，而是人类的同情者和上帝的劲敌。在斗争当中，他虽然被上帝击败；但决不表示屈服。他是革命思想的传播者。

象《曼弗雷德》一样，《该隐》也反映出拜伦的悲观情绪。在他看来，知识解决不了什么问题，启蒙思想也不过是些幻想而已。尽管如此，《该隐》所赋有的积极的革命意义却是巨大的，在作品里是居于主导地位的。

雪莱及其戏剧创作

在英国浪漫主义运动时期，雪莱和拜伦占着同样重要的地位。这两位反抗专制制度争取人类正义和自由的诗人不仅是英国文学的骄傲，而且以各自辉煌的创作成就丰富了世界文学的宝库。因此不管资产阶级的文艺批评家怎样贬低他们的成就，他们永远是受到进步人类的尊敬的。

雪莱(1792—1822)也是一个贵族家庭的子弟，曾经入牛津大学念书；但不久就因为发表一篇论文——《无神论》被开除了学籍，并且不能获得父亲的原谅，只好出外独立谋生。这是一八一一年的事情。在这以后，雪莱开始为爱尔兰的民族独立运动而斗争，继续发表了一些反对英国社会制度的诗篇，使英国统治阶级大为恼怒，群起而攻之。

象对待拜伦一样，英国统治阶级利用私人生活来污蔑雪莱，迫使他离开自己的祖国，而当他从国外归来的时候，他们又以无神论的罪名来进行迫害，终于使他在一八一八年去意大利侨居，一直羁留到死。

雪莱的生命比拜伦的还短；但同样写了很多作品，而较多的重要作品是在意大利的几年中完成的。在这些作品里面，我们充分看到诗人反对专制暴君的革命热情和意志、他的乐观主义和集体主义的斗争精神以及对于人类光明前途的无限信心。他和拜伦一样，无情地揭露资产阶级社会的种种罪恶，但没有拜伦所表现的那种悲观情绪。诚然，他所向往的美好世界，只是一种幻想，这是和他的唯心主义的哲学思想分不开的。但是在英国工人运动和欧洲的民族解放运动日益高涨的形势下，他的革命思想和唯物主义的哲学思想也逐步有所提高。

雪莱的戏剧是十分感人的。这是因为它们将重大而深刻的政治社会内容反映在优美的诗的形式之中。这里我们仅就他的三部作品——《解放了的普罗米修斯》(1819)、《钱起》(1819)和《希腊》(1821)谈一下。

《解放了的普罗米修斯》取材于希腊神话，埃斯库罗斯曾经利用这一神话写过三联剧，其中关于普罗米修斯被释放的一个剧本没有流传下来。毫无疑义，雪莱的戏剧要比希腊戏剧复杂得多。雪莱着重描写的既不是普罗米修斯为人类所忍受的痛苦，也不是他同尤比特之间的斗争，而是雪莱本人对于人类未来的理想和展望。普罗米修斯的解放，象征着被压迫的人民的解放。普罗米修斯被解放和尤比特被推翻以后的情景，乃是说明人类未来的理想世界。剧本的第四幕实际上是为这种世界所作的热情洋溢的赞歌。通过这个剧本，雪莱号召被压迫的人民走向革命的光明大道，并预示他们的革命斗争必将获得成功。

这是一部富于浪漫主义思想的诗剧，剧中人物都具有象征意义。例如，尤比特象征着暴君政治，普罗米修斯象征着解放人类的伟大战士，冥王象征着正义的力量等等。通过这些象征

性的人物，各种具有象征性的戏剧主题得以表现出来。

戏剧主题和人物形象都富有象征意义，内容也比较复杂，但是雪莱的创作意图却是简单明确的。那就是歌颂正义，诅咒邪恶，教导被压迫的人们进行解放斗争，最后胜利是属于他们的。作为浪漫主义诗人，雪莱所运用的语言是非常丰富多采的。这个剧本所表现的情况尤其如此。这是由它的思想内容和形形色色的概念决定的。

《钱起》的题材系取自十六世纪末意大利发生的一件历史事实。关于这个剧本的创作过程和创作意图，雪莱在他的献词和序言中写得相当详细。他说，在这以前，他的作品都不过是表现他对于美好事物的幻想，而这个悲剧所反映的却是“一个悲惨的现实”。一五九九年意大利发生了这样的一件事情：罪恶滔天的伯爵佛兰切斯科·钱起杀害了他的儿子，蹂躏他的妻子，同时污辱了他的女儿贝雅特丽齐。他的金钱掩盖了他的一切罪行，正义无法伸张。在这种情况下，贝雅特丽齐不得不雇用刺客把他杀掉。教皇法院不追究钱起的罪恶，却对谋杀的人进行严酷的审讯，最后处以极刑。

钱起是个残忍成性的暴君。贝雅特丽齐则是反抗暴君的女英雄，这是雪莱对于他们的评判。通过他们的斗争以及与此有关的事件，雪莱昭示人们，暴君是如何丧失人性，支持暴君的宗教法律又是如何虚伪横蛮。在这些恶势力面前，人们不能屈服，忍受苦难，必须展开暴力革命，不惜流血牺牲。贝雅特丽齐死了，但她的正义行为和勇敢精神是不朽的，雪莱对她作了热情的歌颂。

雪莱同情一切遭受摧残的人民和遭受奴役的民族，并且号召他们起来展开斗争。他相信，斗争的胜利是一定会来到的。

这也是他的抒情诗剧《希腊》所表现的崇高的革命精神。

在这部诗剧的序言里，雪莱一开始便指出："《希腊》这部诗，是在时事的感召下写成的，只能算作一部即兴的作品，如果说这诗是有用意的，那末完全是由于作者深深同情那个他愿意为之鼓吹的事业。"

事实上，雪莱不仅同情和颂扬当时希腊人民的民族解放斗争，而且也为欧洲各国的革命运动而欢呼。对于欧洲的反动势力，特别是英国的反动势力，雪莱是怀着愤怒的心情加以揭发和诅咒的。他们谁都不希望希腊的民族解放事业获得成功。雪莱的乐观主义精神是非常饱满的。他在序言里写道："然而一个新的种族已在全欧洲兴起，在反对束缚着它的那些传统观点的过程中成长起来；欧洲也将继续生育一代代的新人物，来实现暴君们所预见到的而且害怕的那个命定的境地。"

雪莱对于希腊人的光荣历史一直是抱着尊敬的态度怀念着的。现在他在《希腊》里面表示更加尊敬的则是他们所从事的现实的革命斗争——希腊人民反抗土耳其暴君统治的民族解放斗争，因为他把这种斗争看成是人类争取进步和繁荣的革命事业的一个组成部分。斗争当时正在进行，因此这部作品的现实意义就显得特别重大了。

《希腊》的故事情节是比较简单的。它的结构形式和抒情的语言和埃斯库罗斯的悲剧很接近。雪莱自己也说过，他创作这个剧时首先想到的范本就是这个古代希腊悲剧诗人的《波斯人》。

三　剧场艺术

十九世纪上半期，德乐利街剧院和可文花园剧院在英国戏

剧界仍旧占着特殊的重要地位。长期以来，它们在戏剧演出方面作出了一些成绩；但是它们对于演出权利的垄断却大大地影响了英国剧院事业的发展。

英国的戏剧创作很不发达；然而剧院的数量却很可观，主要是一些小型剧院。由于演出专利权被垄断，这些剧院的业务受到很大的限制，困难重重。它们不得不为废除这种不合理的特权而进行斗争。

一八四三年，演出垄断权终于被取消了。戏剧演出事业也随之有所发展；但是剧院的艺术水平并未因此而提高。相反地，由于资产阶级的剧院旨在营利，演出的情况日益混乱起来，艺术思想普遍地下降了。

这时候，除了莎士比亚的戏剧和其他的一些世界名剧还保持着舞台生命之外，英国剧院里经常出现的是迎合资产阶级和贵族观众口味的情节剧。这种戏剧本来就是崇尚技巧，缺乏思想内容，引导人们脱离现实生活的，经过舞台演出以后，这个问题就显得更加严重了。

在剧院流行的还有哑剧。这种戏剧主要在一般小型剧院上演，大剧院里有时也可以看到。哑剧反映一定的社会生活，具有暴露性质和民主倾向。它的多种多样的活泼愉快的情节甚至能够吸引象约翰·拉斯金那样的人物；然而这种戏剧的艺术价值是不高的。

十九世纪初期，老一辈的名演员如约翰·肯波和他的姐姐莎拉·西顿斯还没有退出舞台，并且在德乐利街剧院和可文花园剧院居于领导地位，在演员中间有很高的声望。这两个演员都是比较保守的。他们始终摆脱不了传统的古典主义表演艺术的束缚，虽然这种艺术已经受到许多演员和批评家的批判。与

此同时，尽管浪漫主义在英国不象在法国那样有力地同古典主义进行斗争；英国剧院里的民主力量却逐渐成长和壮大起来，浪漫主义演员正在向古典主义表演艺术挑战，肯波的地位也就逐渐被爱德蒙·基恩夺去了。

爱德蒙·基恩（1787？—1833）是天才的浪漫主义演员，很小就开始了舞台生活，并从许多名师那里学得各种充当演员应该具备的本领，在音乐、舞蹈、击剑和马术方面造诣颇高。他的身材比较瘦小，在早期演出中并不为人们注意，和他同台演戏的莎拉·西顿斯甚至对他表示轻蔑。从一八一四年起，他的表演艺术已经趋于成熟。他在德乐利街剧院扮演夏洛克之后，又接着扮演了一系列莎士比亚的英雄人物，博得伦敦戏剧界的高度评价。他的自然的语调战胜了肯波的朗诵方法，他所创造的单纯而富于真实感的人物形象是后来许多名演员学习的榜样。一般批评家认为，基恩的夏洛克、理查三世、奥瑟罗、麦克白和李尔王都是非常成功的。他所塑造的奥维里奇（麦辛杰尔的《偿还旧债的新方法》）则是他的杰作。他是一个富有浪漫主义气质的演员，但是他的表演艺术也包含着明显的现实主义特征。在莎士比亚的戏剧演出中，他不仅认真地理解作品的思想内容，同时特别注意人物性格的多面性。他的高度的浪漫主义热情、严肃的姿态、细致而有力的动作以及自然与合乎逻辑的表演，为莎士比亚的英雄人物在英国舞台上别开生面，因而能够长期地吸引着广大的伦敦观众，使肯波派的演员自愧不如。当然，基恩的表演艺术也不是没有缺陷的，他的表现力不够匀称就是这一方面的突出例证。

和基恩同时或较晚一点的名演员是很多的，其中以威廉·马克莱德（1783—1873）最为重要。他是十九世纪上半期的大导

演和剧院领导人，对于戏剧事业很热心，也能钻研问题。在表演艺术方面，马克莱德首先是向加立克和爱德蒙·基恩学习的；可是他不能摆脱时俗，深深地接受了情节剧的影响，既缺乏加立克的现实主义的质朴性，更缺乏基恩的浪漫主义的创造性。他也演过许多莎士比亚和浪漫主义的戏剧，在人物创造中喜欢进行哲学探讨；但是他缺乏英雄主义的气概，常常显得有些虚浮。在导演工作方面，马克莱德注意排练工作、演员在舞台上的合作以及安排群众场面。他力图加强剧院的文化活动，纯洁剧院的生活和艺术，提高演员的社会地位。这些工作对于当时的英国剧院来说都是很有意义的，是一种革新。虽然如此，马克莱德对于英国剧院事业的贡献毕竟是不大的，他的主要缺陷是严重地脱离了当代的社会生活，他的导演艺术有着鲜明的华而不实的倾向。

十九世纪中叶，现实主义在英国剧院艺术方面有一定程度的发展；但是由于现实主义的戏剧创作很落后，资产阶级的剧院和观众对于真正的艺术不感兴趣，英国剧院艺术不可能朝着这个方向大踏步地前进，因而也就大大地影响了演员的创造才能的充分发挥。比如说，沙缪尔·费尔普斯(1804—1878)是一个很有出息的演员兼导演，规定了面对一般观众的艺术方向，不愿意上演当时的庸俗戏剧；但是在整个现实主义戏剧艺术不景气的情况下，他只好大量上演莎士比亚的作品。

另外一个重要的演员兼导演是爱德蒙·基恩的儿子查理·基恩(1811—1868)。在早年，查理·基恩是在外省演戏的。直到一八三八年才到德乐利街剧院扮演哈姆莱特，在伦敦戏剧界逐渐获得了一定的名望。他的地位的重要性是由他在公主剧院的领导工作确定的。在这里，他上演过一系列莎士比亚的戏

剧，力求符合历史的准确性，这是他的艺术创造的显著特征。作为莎士比亚的悲剧演员，他是受到生理上的许多限制的。他缺乏他的父亲的那种浪漫主义的气质。作为导演，他和费尔普斯之间存在着重大的分歧。费尔普斯的艺术是大众化的，以朴质见称，他则屈从上流社会的嗜好，有着唯美主义的倾向。

在十九世纪后半期的演员当中，班克罗夫特(1841—1926)夫妇是非常引人注目的。他们被认为是革新派。的确，他们走的是现实主义的道路。与其他许多名演员和剧院领导人不一样，班克罗夫特夫妇所注意上演的是当代的剧目，主要是罗伯逊的创作。为了适应这种新型戏剧的演出，他们对于剧场和演出工作采取了许多新的措施。他们的现实主义的艺术不可避免地具有很大的资产阶级的局限性；但是他们对于后来英国剧院的现实主义艺术的发展也多少起了一些推动作用。

第七章　十九世纪后期至二十世纪初期的戏剧

第一节　概　　述

重提一下，这一历史时期，除批判现实主义戏剧以外，还有各种戏剧流派。这些戏剧流派的产生，是和帝国主义资产阶级加强统治和第一次世界大战的影响分不开的。

一八七〇年开始了普法战争。法国资产阶级的卖国政府违背法国人民抵抗德国侵略者的意志，很快就向敌人投降了，因此激起了法国人民、首先是工人阶级的革命斗争。法国政府一面和德国进行城下之盟的谈判，一面调集军队向巴黎人民所组织的国民自卫军进攻。一八七一年三月，国民自卫军经过激烈的战斗，终于占领了巴黎的全部政府机关，成立了巴黎公社。这是世界上第一次无产阶级革命；资产阶级政权第一次被推翻。

我们知道，巴黎公社成立不过七十二天之后就被反革命政府击败了。但是这次革命却显示了工人阶级的力量，对后来的无产阶级革命起了伟大的鼓舞和推动作用。

普鲁士的统治集团一直是野心勃勃的。他们无时无刻不在打算向外侵略，而普法战争终于给了他们一个强取豪夺的机会。在战败法国之后，德意志帝国从法国夺去了大量的土地和

赔款，并且利用这些不义之财以及从本国劳动人民身上剥削得来的金钱，大力发展工商业和科学技术，使得这些方面原来比较落后的水平很快地超过英法诸国。这样一来，德意志帝国具备了进一步向外侵略的有利条件。

到了十九世纪末叶，资本主义在德国和在英法等国一样，已经完全发展到垄断资本主义阶段或帝国主义阶段，大规模地实行殖民掠夺就不可避免地成为它们主要的对外政策。在这种情况之下，帝国主义相互之间的利害冲突无法消除，而德国帝国主义企图重新瓜分世界的野心使这种冲突更加尖锐，于是导致第一次世界大战的爆发。这次掠夺性的非正义的战争延续了四年之久，给世界各国带来了巨大的灾难。

列宁曾经指出，"帝国主义时期是无产阶级社会革命的前夜。"随着工人阶级和资产阶级之间的矛盾日益深刻和尖锐，工人运动在西欧各国也就如火如荼地展开了。在运动当中，形成了许多党派，其中以机会主义占上风。无产阶级的革命导师马克思和恩格斯在指导国际工人运动的同时，曾经同各种各样的机会主义者进行坚决斗争，给了他们以有力打击。等到马克思和恩格斯先后去世以后，他们又飞扬跋扈起来，到了第一次世界大战期间便各自站在本国资产阶级方面为帝国主义战争效劳了。但是在俄国，列宁则领导布尔什维克党同帝国主义和各种机会主义展开不调和的斗争，并提出"变帝国主义战争为国内战争"的口号，号召工人阶级以革命和推翻帝国主义资产阶级政权的行动来答复帝国主义战争。在以列宁为首的布尔什维克党的领导下，俄国工农群众掀起了革命运动的高潮，最后于一九一七年十月取得了社会主义革命的胜利。

十月社会主义革命是人类历史上的一件大事。它开辟了无

产阶级革命的新纪元，对世界各国的无产阶级革命和民族解放斗争都有着不可估量的深远影响。

自从进入帝国主义时期，西欧帝国主义资产阶级便日益加紧推行其压迫、掠夺以及随之而来的扩军备战政策，对于工人运动以及民族民主运动则采取镇压手段，使广大的人民群众生活在贫困之中，整个社会危机四伏，因此知识界的思想状况呈现出一片混乱，而机会主义、改良主义、尼采主义、和平主义等等，对于人们的思想影响是特别有害的。与此同时，马克思主义的传播，俄国的工农运动以及社会主义革命的胜利，也在不断地影响着西欧各国各种社会运动的发展，从而使许多人认识到各种落后思想和反动思想的危害性，应该同它们展开斗争。这种情况在文学艺术方面也得到深刻的反映。

资产阶级的文学艺术是日益趋于衰落了。这也毫不奇怪。从十九世纪七十年代开始，西欧各国便相继产生了各式各样的文学艺术流派，而自然主义则是走在最前面的。这个文学艺术流派是资产阶级文学艺术开始衰落的重要标志，它的主要特征是避免表现重大的社会问题，要求照像式地描写个别生活现象而不作社会概括，宣扬生理主义和环境决定论以及标榜资产阶级的客观主义等等。无疑地，自然主义是和实证主义的哲学思想联系在一起的。

自然主义在十九世纪七十年代和八十年代的西欧各国曾经获得很大的发展，法国文艺界则是它的大本营，其影响所及，远远超出了欧洲范围。但是为时不久，它就遭到普遍的反对。有些作家认为文艺是精神的产物，自然主义所强调的对于事物的冷静的观察，科学的分析，客观的反映以及琐屑堆砌而又缺乏情感的种种表现，使人感到枯燥无味，不足为法。于是他们

打着新浪漫主义的旗帜，向文学艺术进军，一时颇有势头。新浪漫主义的主要特征是脱离现实生活，摈弃当代主题，虚构幻想的世界。这个流派进一步说明资产阶级文学艺术的衰落。它在戏剧界的地位和影响都不及自然主义重要。

在资产阶级的文学艺术流派当中，象征主义也占有比较重要的地位。这一流派从十九世纪的最后十年到二十世纪初获得空前的发展，对于西欧戏剧的影响比较大。象征主义的主要特征是脱离现实生活，反对理性和科学，宣扬宿命论和神秘主义。它和反动的政治思想和宗教哲学思想有着密切联系，有利于帝国主义资产阶级的强权统治。

象征主义也是以法国为首的。其他如以英国为首的唯美主义和以德国为首的表现主义也先后在西欧文艺界产生。这些流派都是帝国主义资产阶级加强反动统治的必然产物。唯美主义认为艺术家应该为艺术而艺术，艺术纯粹是艺术家个人欣赏的东西，是超道德的东西，没有什么社会价值和教育作用，谈不上为人类社会服务，因此这一流派是以忽视社会矛盾和阶级斗争、否定社会道德和科学、追求创作形式的美而不重视思想内容为其主要特征。

表现主义在第一次世界大战以前已经显露头角，和当时的和平主义有着关联，到了大战期间和以后的几年当中，又得到进一步的发展，在个别国家的文艺界占有压倒的优势。这一艺术流派走在反对自然主义的最前列，以自由地表现个人的主观感情和感觉为原则，以为艺术而艺术的口号相标榜。其实，他们的思想是很混乱的。当然，要全面解释这个流派的艺术特征，那是非常困难的，因为各个作家所表现的情况有所不同，而且往往杂乱无章。大体说来，表现主义是一种反现实主义的

艺术，标新立异，极尽荒唐。它的艺术观点是反科学的、反理性的，具有主观主义、悲观主义和宗教神秘主义的特征。它力图超脱现实，主张进行灵魂深处的表现，实际上是歪曲现实，把人们拖入离奇怪诞的幻想和反常的心理状态之中，从而引导他们脱离社会生活和阶级斗争，走向颓废堕落的道路。

上述的各种文学艺术流派，在西欧各国，由于资产阶级各方面的支持和鼓励，各自在一定时期有着不同程度的发展，有的还在某些国家取得了一时的统治地位。但是具有进步思想的文学艺术，也在同资产阶级统治集团和各种颓废反动的文学艺术的斗争中，不断地向前发展，并且取得了或多或少的成就。许多先进的文学家艺术家是享有世界声誉的。他们的文艺创作大大地丰富了人类的艺术宝库，提高了人类的文学艺术水平，对人类社会的向前发展作出了卓越的贡献。在戏剧艺术方面，如果说十九世纪七十年代以前，批判现实主义的创作还不曾取得多么重要的成就，那么从这时开始，批判现实主义的创作所取得的成就，就是灿烂辉煌的。

西欧各国进步的文学艺术有了重大的发展和成就，这是和工人阶级的革命思想和斗争行动的影响分不开的，也是和当时俄国的文学艺术特别是托尔斯泰、契诃夫和高尔基等人的影响分不开的。

第二节　法国戏剧

一　戏剧的发展

十九世纪后期和二十世纪初期，法国文艺界的情况相当混

乱，反动势力颇为猖狂。在统治阶级的支持和鼓励下，一些落后和反动的作家以其大量的文艺创作毒害人民，同时向进步作家大举进攻，企图把他们从文艺界排挤出去。他们的企图并没有也不可能完全实现，反而激起了人们的愤怒和进步作家的反击。这些进步作家坚决走巴尔扎克和司汤达的创作道路，并且通过同落后和反动势力的斗争，发扬了法国现实主义的优良传统。这种情况在戏剧界也可以看得出来。

在巴黎公社时期，巴黎的演出活动是很频繁的。公社认为戏剧艺术是宣传革命斗争的有力武器，对于戏剧事业采取了积极领导的方针。它一方面鼓励戏剧为人民群众的利益服务，另一方面同各种不良倾向展开斗争。这对于当时的演出活动以及后来法国戏剧艺术的发展有着重要的影响。

法国老一辈的戏剧家如小仲马和萨都等人直到十九世纪七十年代以后还在进行创作，他们的作品也经常在舞台上出现；但是从七十年代起，他们在戏剧界已经不占重要地位了。

七十年代和八十年代，自然主义在法国戏剧界逐步地发展和繁荣起来，并取得统治地位。法国自然主义戏剧的发展和繁荣也是和左拉的努力分不开的。象巴尔扎克一样，左拉的主要著作是小说；但他对于戏剧也很重视，并曾为建立自然主义戏剧同各种流派进行斗争。他既有戏剧理论，也有戏剧创作，只是他的理论同创作实践并不完全一致，他的剧本都或多或少赋有现实主义的思想内容。在左拉的影响下，法国产生了许多自然主义的剧作家，其中以亨利·贝克最有代表意义。贝克比左拉年长，在六十年代就开始创作，对于法国资产阶级社会表现出很大的不满情绪；但是他在创作原则上愈来愈接近左拉，他的名剧《群鸦》被认为是一部典型的自然主义戏剧。象左拉一

样，贝克在自己的优秀剧作中多少继承了法国批判现实主义的优良传统。

尽管左拉和贝克被称为自然主义剧作家；他们在创作中所取得的现实主义的成就却是不能否认的。和小仲马等人不同，左拉和贝克在剧作中对于资产阶级堕落的生活作风和虚伪的思想感情是采取暴露和批判的态度的，虽然他们在这一方面有很大的局限性，而且作得不够深刻。事实上，左拉和贝克的许多剧作是不大受法国资产阶级剧院欢迎的。

法国自然主义戏剧曾经称盛一时，对于其他国家的戏剧有着很大的影响；但是它在法国戏剧界的地位并不牢固，不久就被其他的戏剧流派挤掉了。

在这些戏剧当中，新浪漫主义，特别是象征主义，占有比较重要的地位。后一派的代表作家是梅特林克，前一派的代表作家是罗斯丹。新浪漫主义戏剧在十九世纪九十年代达到了最高峰；象征主义戏剧在十九世纪末和二十世纪初特别盛行，对于法国以及西欧其他各国戏剧的影响也特别深远。

法国戏剧界的颓废落后现象是非常严重的，各种落后和反动的戏剧充斥着舞台，这在罗曼·罗兰的《人民戏剧》一书中充分地被揭露出来。罗曼·罗兰指出，法国流行的戏剧腐化堕落，没有力量，没有爱憎，没有希望，没有光彩；它们是没有信心地航行于游戏的神话和淫秽之间，是讨厌和嘲弄的混合物；这种戏剧不仅不能表现一个民族，而是对于一个民族的侮辱；它既和人民群众毫无关系，就不能容许它们去玷污人民。

罗曼·罗兰是现实主义的戏剧家；他曾经长期不懈地为建立法国的人民戏剧而斗争。由于反动统治的迫害、资产阶级剧院的排斥以及剧作家本身的缺陷，法国的现实主义戏剧始终没

有发扬光大起来。但是在一些进步戏剧家的努力之下，它仍然有所发展，而罗曼·罗兰则将它提高到了一个新的境界。同时也得看到，罗曼·罗兰的创作成就主要是在小说方面。他的戏剧既被排斥在资产阶级剧院之外，也不为资产阶级评论家所重视，这就使得他的戏剧不可能充分发挥其应有的作用。

第一次世界大战前后，表现主义的戏剧在西欧各国都得到不同程度的发展，给它们的戏剧艺术带来了不良影响。法国的表现主义虽然不及德国的那么发达；但它也曾有一段时间在法国戏剧界跃居首要地位。

总的说来，法国有着自然主义、新浪漫主义、象征主义、现实主义和表现主义等各种流派的戏剧，其中自然主义戏剧和象征主义戏剧占有特殊地位。自然主义主要是以理论，而象征主义则从理论和创作两个方面分别在西欧同一流派的戏剧中取得了领导地位。到了第一次世界大战期间，法国戏剧界的情况就异常复杂了，在这里不必多谈。这时反映战争的戏剧比较多。反动的作家支持法国统治集团进行的帝国主义战争；而进步作家则大都是采取和平主义的立场或沙文主义的立场对待这次战争的。

二　作家与作品

左拉与贝克的戏剧创作

左拉(1841—1902)是一位学识渊博的思想家、文艺理论家和作家。他的父亲是个工程师，在他七岁的时候就死了，留给他的母亲一大堆债务。他后来只受过中学教育，长时期过着贫

苦生活；但一切困难和折磨都不曾阻碍他的研究工作和创作活动。他曾经接受空想的社会主义思想，对于法国资产阶级革命和巴黎公社都表示同情，然而他不是革命家，而是改良主义者。

作为自然主义的理论家，左拉首先要求作家对于社会生活作片断的描写，对于人物性格进行所谓科学的分析，研究生理遗传和环境对于个人的影响。左拉认为自然主义者应该是生理学家，应该以科学方法反映自己观察到的局部的社会现象，个别的生活现实，寻找隐藏在这种现实内部的基础，如果涉及历史的范围，那不过是为了明确一个影响人们的环境。

作为作家，左拉并没有完全按照他的自然主义的理论进行创作，因而超过了一般自然主义作家的成就。他从多方面反映了现实社会生活和资本主义的剥削制度，揭露了统治阶级的罪恶行为，而且在一定程度上表现了工人阶级的力量。但是左拉的错误也是严重的，这首先是因为他抓住生理遗传学说不放，经常描写工人酗酒和其他的不正当行为，给反动分子以反对工人运动的借口，打击了工人阶级在群众中的信誉，损害了工人阶级的革命利益。

在戏剧方面，左拉对于古典主义和浪漫主义进行了批判。在他看来，这两种戏剧流派的区别不过是古代和中世纪的对立，表现公民义务和个人情感的不同，它们的人物都是些傀儡，只是穿着不同的服装，改变一下外表和语言。它们是以一种高调反对另一种高调，实际上都缺乏生活的真实。

那么，自然主义者的左拉要求创作什么样的戏剧呢？它必须如实地描写生活的片断，建立时代的主题，注意环境和生理遗传的重要意义等等。由于强调环境和生理遗传对于人们的影响，首先悲剧就产生了根本的变化，因为人们的行为，不是象

古典主义和浪漫主义所规定的那样，决定于他们的自由意志，而是被环境和生理遗传以及自然法则所制约的，所以悲剧不能被解释为反对某些“永恒的”伦理法则的罪过或个人意志和公民义务之间的冲突等等。左拉认为，悲剧的概念不是绝对的，而是相对的，因为善恶的概念本来就是相对的，作家对于善恶也有其主观的解释。在左拉看来，人是环境的产物，性格是遗传下来的，自然主义戏剧就不必重视人物性格及其发展过程的描写，而只是着重从观察得到的某些事象的反映，并且对于这些事象及其所由产生的环境的阐述是越精确详尽越好；一切偶然发生的事变，违反科学的命运观念以及浪漫主义的个人感情和主观幻想必须摈弃，作品应该是社会生活片断的复本。

由于内容的改变，戏剧艺术的表现形式也随之改变。自然主义首先不承认人们在实际生活中会用诗来表达情感或是自己对自己讲话，因此认为诗的语言和独白都应该废除。戏剧的基本语言是对话，日常生活中所应用的语言，不必加以修饰，而且每个人物应该精确地按照他的社会地位和职业的要求讲话，方言也可以作为戏剧语言。如此等等。

左拉的戏剧创作不多，也不大引人注意，其中值得研究的是《特雷丝·拉甘》(1873)和《拉布尔登的继承人》(1874)。前一剧本是法国第一部自然主义的悲剧，很成功，为后来的自然主义戏剧树立了榜样；后一剧本则富有现实主义精神，与本·琼生的《狐狸》相类似，并继承了莫里哀的笑剧传统。

剧本《特雷丝·拉甘》系根据作者同名小说改编的。小说本身的内容也比较简单，主要是描写特雷丝怎样和她的情人一起谋杀她的丈夫以及他们在结婚的晚上一同自杀的故事，但是左拉对于他们的犯罪活动以及随之而来的恐惧懊悔和神经错乱等

等作了极其精细的分析描绘。左拉曾经在小说的序言里阐明了他的创作意图。他说，他想研究的是人的气质，而不是性格。他的男女主人公的犯罪行为是受着肉欲的支配的，是他们通奸的结果，也是他们自我毁灭的原因。他们的懊悔实际上是一种单纯的肉体的混乱失调，一种濒于破碎的神经系统的反抗而已。他还指出，小说的每一章都是对于生理学的一种病态的研究。这些自然主义的创作特征在剧本里基本上都被保存下来。

亨利·贝克(1837—1899)是法国最著名的自然主义戏剧家。他写过许多剧本，其中最重要的一部是《群鸦》(1882)。在这个剧本里面，贝克深刻地暴露了金钱在资产阶级社会所起的作用以及资产阶级人与人之间可怕的自私自利的关系。工厂经理费尼龙死后，他的妻子儿女立即从养尊处优的生活环境落到贫苦无依的地步。往日阿谀奉承的人们，现在变成了鱼肉这一家人的“群鸦”，而费尼龙的老伙伴甫尔腾在掠夺他的财产之后还要霸占他的一个女儿。这个剧本是根据自然主义描写生活片断的原则创作的；但是它勾画出一幅资产阶级社会的生活图景，具有现实主义的特征。

《群鸦》的剧情结构和语言形式都很简单，而且平淡无奇，没有什么雕琢之处。剧本分为四幕，主要事件及其对于人物的影响都在第一幕里有所交代，这就规定了此后剧情发展的依据。剧中人物不算少，也几乎都在第一幕里开始出现，对于还没有出场的人物则留有伏笔，这种创作方法是合乎自然主义的要求的。

贝克的另一成功之作是《巴黎的妇女》(1885)。这个简单的三幕喜剧更符合自然主义描写生活片断的要求，同时对于资产阶级社会作了有力的讽刺。在这种社会里，不法的爱情乃是

公开的秘密，而没有出息的丈夫还得依赖不忠实的妻子为他钻营生活出路。

作为自然主义的剧作家，贝克超过了左拉的历史地位。

罗斯丹及其戏剧创作

爱德蒙·罗斯丹（1868—1918）——法国新浪漫主义的旗手。他最初从事诗的创作，从一八九四年开始写戏，一直到死为止。他的剧本不太多；但是《西哈诺》(1897)一剧却给他带来了世界声誉，因为它和一般新浪漫主义的戏剧有所不同，富有鲜明的进步倾向和优美的艺术形式。

在《西哈诺》问世的前两年，罗斯丹已经完成了他的另一名剧《远方公主》(1895)。这里面表现了诗人的才华和气质，同时也说明了他对待现实生活的态度。罗斯丹是一个理想主义者。在他看来，人们应该追求理想的生活；然而这种生活毕竟是遥远的，而且是难于把握的。

《远方公主》的背景是在十二世纪的东方；《西哈诺》则取材于十七世纪的法国历史。西哈诺是出色的诗人、音乐家、哲学家和斗剑能手，一个人敢于抵挡一百人，而且能够一面战斗、一面成诗。但是他又穷又丑，一个大鼻子成了人们嘲笑的对象，因而只得把自己对于美丽的罗克珊的爱情埋藏在心底，暗中帮助外表俊秀但缺少才气的青年克利斯千赢得了她的爱情。不幸战争后来夺去了克利斯千的生命，罗克珊为了保持对他的忠贞，进了修道院，不再嫁人。在十五年的时间里，西哈诺经常去探望她，但从未吐露他帮助克利斯千的秘密，也不曾表白他对她的爱情。由于攻击那些虚有其表的贵族僧侣等人，他终

于被他们暗杀了。直到临死之前，他才让罗克珊知道过去那深深感动她的情书并非出自克利斯千之手，而是他代为书写的。

罗斯丹对于西哈诺作了热情的歌颂。他的出色的艺术才华、同情心、正义感、自我牺牲精神和勇于反抗强权的意志，都是非常感人的。从这些表现当中，我们可以看到作者的资产阶级人道主义思想和肯定生活的态度。无论就思想内容或创作技巧而言，《西哈诺》都是罗斯丹最好的一部戏剧。不仅如此，它还被认为是新浪漫主义戏剧的范例。

在《西哈诺》以后，罗斯丹还写过一些剧本，但是他的创作力显得大为衰退了。这些作品表现出作者思想上的混乱，而且晦涩不清，缺乏真正的艺术价值。

梅特林克及其戏剧创作

梅特林克(1862—1949)，比利时人，于一八八六年迁居巴黎，积极地从事文艺活动，几年之后就变成法国戏剧界最有声望的作家。

作为象征主义大师，梅特林克既有自己的理论体系，也有大量的创作，主要是戏剧。他的哲学基础是神秘的二元论。他将世界分为两种：外在的现实世界和内在的精神世界，而这两种世界是彼此独立存在的。精神世界是"最高的世界"，只有心灵才能达到。在现实世界中，一切都有着象征意义，都是神秘的，上天安排的，人类无从知道它们的底细。在既定的命运之前，人类的智慧是没有用处的。由神秘的二元论出发，梅特林克认为两个人彼此交谈，一方面借助语言传达思想，另一方面则由心灵直接来往，因此在两个人的谈话中有听得到的语言和

听不到的精神语言。

梅特林克的思想是前后有所变化的。在早年，他是悲观主义者，认为人类是盲目的、不幸的，在必然的遭遇中只有驯服地等待死亡。到了二十世纪初，他从悲观主义和宿命论进而肯定了人生的意义，宣扬向现实妥协的人生观。他认为每个人都应该是幸福的；不过这种幸福不应该从社会生活中追求，而应该从自己的家里寻找。幸福不是外在的，而是内在的。

在梅特林克看来，诗的本质似乎是完全脱离现实世界而与精神世界相联系的，诗和其他的艺术一样，其目的是从平凡的现象中为人们解释和揭示精神世界，因此文艺创作应取材于日常生活，描写普通的人物，其中没有特殊事故、没有英雄、没有有力的感情和动作。

这样一来，梅特林克在戏剧创作中所表现的特点就是排除特殊的英雄人物，否定戏剧动作的重要性，不表现强烈的感情和生活中的积极因素，而只是在观众面前传达登场人物的情绪，揭示生活内部的意义，尽量创造冷静神秘的气氛，因此梅特林克的戏剧被称为"静剧"。当然，这种戏剧的语言也应该是两方面的：外在的或听得到的语言和内在的或听不到的语言。前者表现外在行为，后者则表现内在精神，而且只有后者才是真正有价值的东西，因为它更接近艺术的美。

梅特林克的许多剧本，如《马兰拉公主》、《闯入者》、《盲人》、《蓓蕾亚与梅丽桑德》和《青鸟》等等，都是很著名的，而《青鸟》则是他最有代表性的作品。

《青鸟》作于1908年，分为五幕，后四幕包括九场，其中有仙府、阴间、黑夜之宫、森林、墓地和天国等等，除了一家穷苦的父母子女四人和几个邻人以外，还有许多鬼神和象征意

义的人物。剧本一开始，正当这个穷苦人家的两个小孩在窗子里观看一个富裕家庭庆祝圣诞节的盛况时，来了一个老仙妇。她给他们两人解释，富人家里不比穷人家里更美，有没有圣诞饼都是一样，然后把他们送往各个地方去寻找青鸟。他们在阴间、天国、黑夜之宫和森林里都曾看到青鸟；但是它们不是变了颜色，就是死了，或者是逃跑了，因此给他们留下的只是一场美梦的回忆，没有什么别的东西。

青鸟象征着幸福或快乐。梅特林克告诉人们：这种东西是内在的，而不是外在的，人们只能从观念中去享受它，从精神上去体会它，物质生活是和它不相干的。因此，贫富并没有什么差别，死比生还要好，因为死后可以免除贫困和烦恼。人们既然总有一死，那么大家顶好是乐天安命，在现实生活中不要作任何奢求。看来梅特林克对于资本主义世界是有所不满的；但是，他的这种禁欲主义和宿命论的思想，只有利于帝国主义资产阶级的统治，对于人民群众是极其有害的。

罗曼·罗兰及其戏剧创作

罗曼·罗兰(1866—1944)是一个法官的儿子，青年时代受过很高的教育，对于音乐、历史、文学、艺术和哲学等都有深刻的研究。处在帝国主义日益猖狂的年代里，世界各国人民生活在水深火热之中，这就使得罗曼·罗兰感到惶惑不安，不得不从各方面寻求解救危难的道路。他的思想意识和生活实践是逐渐有所发展变化的。他自己曾经说：他是从狭隘的个人主义发展到无产阶级革命的。

罗曼·罗兰从小就从希腊历史的英雄时代，从普罗米修斯

反抗宙斯的行动中，得到思想解放的启示。他推崇法国资产阶级革命和启蒙思想家，特别是狄德罗，对当代的反动势力表示反抗，嫉恶如仇。在第一次世界大战之前，他曾经接受过布朗日主义的影响。在战争爆发以后，他则反对帝国主义战争，并且清除了资产阶级民族主义遗留在他身上的毒素。当苏联人民举起十月社会主义革命的旗帜时，罗曼·罗兰又热情地向他们致敬。他的思想在不断地向前发展和变化；但是直到此时，在解决社会问题方面，他的唯心主义、抽象的人道主义、自由主义以及超阶级思想仍旧占着显著地位。

作为艺术家的罗曼·罗兰的思想形成和转变，首先是和列夫·托尔斯泰和高尔基的影响分不开的。早在大学时代，罗曼·罗兰就接受了列夫·托尔斯泰的指示：有价值的艺术家是为他的信仰而牺牲的艺术家，真正的艺术家首先要具有对人类的爱。后来，他又精心研究文艺复兴时期和法国资产阶级革命时期的历史以及德国的古典文学和艺术，于是他就在资产阶级人道主义的旗帜下，为建立现实主义艺术和反对一切颓废反动的艺术进行着不懈的斗争。

罗曼·罗兰的创作才能是多方面的，作品很多，其中以小说巨著《约翰·克利斯朵夫》享有最高的世界声誉。他在反对各种庸俗颓废的戏剧并力图建立法国人民戏剧的斗争中，曾经写过不少的剧本，其中包括“信仰的悲剧”——《圣路易》(1897)、《阿耶尔》(1897)和《理性的胜利》(1899)与“革命的戏剧”——《群狼》(1898)、《丹东》(1900)和《七月十四》(1902)等等。在前三部剧作中，罗曼·罗兰提出人类理智的重要性，反映了他的一些社会幻想；在后三部著作中，他则站在资产阶级民主主义的立场，描写法国大革命时期的历史事件。

在这三部革命的戏剧当中，《七月十四》应该说是最重要的一部作品。它所描写的是一七八九年七月十二到十四日所进行的革命斗争。戏剧动作一开始，革命的群众便聚集到王宫花园来，在极其复杂和骚动不定的情况下，酝酿着战斗的行动。他们的人数越来越多，到第一幕结束时，一支广大的队伍终于组成出发了。紧接在第二幕，高耸着的巴斯底炮台出现了，革命的群众正在建筑防御工事，准备战斗。自由的歌声、激烈的叫喊声、远近的钟鼓声和枪炮声，此起彼伏，响彻云霄。巴斯底周围的空气沸腾了，"猎取国王"的第一个步骤就是要夺取这个坚固的堡垒。在剧本的第三幕，也就是最后的一幕，作者所集中表现的是革命群众攻占巴斯底的战斗过程；但是他们的革命行动，直到剧本全部结束时还没有完。他们在胜利的欢呼声中准备去夺取许许多多别的巴斯底，首先是到凡尔赛去逮捕国王。

《七月十四》的主题是歌颂革命的英雄主义。罗曼·罗兰在剧本的序言里说："我们是要用为共和国而斗争的史诗的火焰把我国人民的英雄主义与信心重新燃烧起来，为了使在一七九四年中断了的事业，由一个更成熟了并明确认识了自己的命运的人民，把它重建起来而完成它；这就是作者的理想。"根据这一理想，罗曼·罗兰怀着满腔热情反映了人民群众的英勇斗争和乐观主义精神，揭示了人民革命的力量。尽管作品的思想内容没有超出资产阶级革命的范畴；但是它具有启发和激励人民群众反对当代资产阶级的反动统治的重要意义，这是有利于无产阶级的革命事业的。

除了剧本创作以外，罗曼·罗兰的《人民戏剧》(1903)一书也是值得注意的。这是一部探讨建立法国人民戏剧的理论批评

著作，其中对于莫里哀的喜剧、古典主义悲剧、浪漫主义和新浪漫主义的戏剧、资产阶级戏剧、希腊戏剧、莎士比亚、席勒和瓦格纳等人的戏剧都作了很多阐述，并且得出这一结论：戏剧应该表现时代精神和民族特性，而过去的这些戏剧或者是过于陈腐，或者是不为人民大众所了解，对于他们很难起有益的教育作用，因而不能满足他们的要求。

与此同时，罗曼·罗兰也揭露和批判了法国资产阶级剧院力图满足一小撮资产阶级和贵族观众的口味而不顾及广大人民的需要所从事的演出活动，要求大家象法国人民戏剧的先驱者如卢梭、狄德罗以及法国资产阶级革命家们那样为提倡法国人民的戏剧而努力；哪怕这种努力一时还难于收到成效。

罗曼·罗兰认为，人民的戏剧可以是多种多样的；但它必须为人民群众所接受，给他们以健康的娱乐和教育，从而振兴民族精神，推动社会前进，而当代资产阶级的戏剧是不可能完成这一伟大的使命的。

三 剧场艺术

十九世纪七十、八十年代，法国的剧院是以脱离现实和越来越严重的保守倾向为其主要特征。它们既缺乏新的上演剧目，演员也安于表演传统的古典主义和浪漫主义的戏剧，再不然就是小仲马和萨都等人的作品。所有这些作品都是难于满足一般观众的要求的。

这时候，法兰西喜剧院仍旧是法国最重要的一个剧院，这里上演的依然是所谓高雅的剧目，以便满足那些上流社会的观众的要求而不丧失剧院的传统。和一般剧院相比较，法兰西喜

剧院显得特别因循守旧，唯我独尊。对此，许多戏剧工作者和戏剧活动家都表示强烈的反对，于是产生了建立新型剧院从而改革剧院事业的运动，结果著名的自由剧院宣告诞生。

自由剧院是一八八七年建立的。它的缔造者是十九世纪和二十世纪之交法国最有威望的导演和戏剧改革家安德烈·安图昂(1858—1943)。这位对于法国剧院事业作出重大贡献的人物原来是巴黎一家煤气公司的小书记，一个业余演员。他后来不仅成了出色的剧院领导人，而且是很有地位的戏剧评论家。在他的努力之下，自由剧院在业务上取得了不小的成就，从而改变了法国剧院艺术停滞不前的状况，因此在法国以及法国以外的戏剧界享有盛名。

自由剧院的演出活动，首先在于打破法兰西喜剧院的传统，建立新的反映当代生活的剧目。成立不久，它便开始上演列夫·托尔斯泰的《黑暗的势力》，接着又上演了一系列的世界名剧，如易卜生、比昂逊、霍普特曼、斯特林堡、屠格涅夫以及法国当代作家的作品。安图昂认为，无论是戏剧创作、表演艺术、舞台装置或演员的服装，都应该力求合乎生活的真实；演员必须对自然作认真的观察研究，并在这一基础上进行艺术创造。为了表现生活的真实性和复杂性，他们必须放弃传统的表演方法，发挥集体创作的力量。

安图昂的戏剧活动及其对于戏剧艺术的要求，就当时法国戏剧界的情况而言，是大大地超越时代了。同时，他既没有足够的物质力量同其他资产阶级的剧院竞争，又缺乏自己的剧作家，没有固定的剧目。尤其重要的是，他的戏剧改革工作始终没有获得广泛的社会支持，工作本身也有着很大的局限性，不久就上演一些不伦不类的颓废作品，这就使得自由剧院的地位

日益下降，决定了他在剧院事业上只能取得暂时的胜利，他的艺术不可能有什么发展前途。由于剧院的业务每况愈下，债台高筑，安图昂便放弃了对于它的领导工作，于一八九四年离开了法国。三年后，他返回巴黎，重新展开戏剧活动，建立安图昂剧院，从事公开演出，但不曾获得多大成就。一九〇六年到一九一四年间，他在奥德昂剧院充任导演，主要的演出剧目不再是现代作品，而是古代希腊悲剧，莎士比亚、科尔德隆、歌德、席勒以及法国古典主义的戏剧。从此以后，他就致力于戏剧评论工作去了。

从安图昂的剧院改革工作中，我们可以看到，在资本主义社会，要想认真从事艺术事业，改革资产阶级剧院的落后面貌，该是多么困难！自由剧院的生命是短暂的，安图昂的艺术方向也是摇摆不定和前后不一致的；但是他对于法国以及欧洲其他国家的剧院艺术的发展却有着不可磨灭的影响。德国奥托·布拉姆的自由舞台，伦敦独立剧院，莫斯科艺术剧院和其他许多著名的剧院都是参照安图昂的自由剧院的原则建立起来的。

在十九世纪最后十年中，各种反现实主义的戏剧在法国剧院里大大地活跃起来，以自然主义著称的自由剧院也进一步走上反现实主义的道路。法国剧院事业面临着危机，许多进步的戏剧工作者为了挽救这种局面在法国戏剧界展开了建立人民剧院的运动，罗曼·罗兰也曾为此奔走呼号。事实证明，这种剧院是不可能获得多大发展的，这不仅是由于客观条件的限制，同时也是由于艺术思想上的缺陷所致。在这种剧院上演的剧目中，特别是在罗曼·罗兰的剧作中，伟大的英雄主义和资产阶级的人道主义得到热情的歌颂，然而这里面却充满着幻想和抽

象的东西，而且戏剧题材也有很大的局限性，不容易产生真正的人民戏剧的社会影响。

就在这一时期，比利时的社会主义工人党在布鲁塞尔成立了“人民之家”，许多富有重大社会主题的世界名剧在这里登上了舞台，其中包括列夫·托尔斯泰、易卜生和魏尔哈伦等人的作品，这对于法国戏剧的发展起了一定的指导作用。

当安图昂积极地发展剧院事业的时候，法兰西喜剧院的艺术方向也在逐渐改变，许多演员在表演艺术方面不断地进行新的探索，虽然古典主义的传统风格仍然占着优势。在这批演员当中，莎拉·贝那德是一个特别著名的人物。

莎拉·贝那德(1844—1923)很早就过着剧院的学习生活和舞台生活，当了一辈子的演员，并且在国外作过长时期的旅行演出，足迹遍及欧、美、澳诸洲。在表演艺术方面，她虽然没有能力建立自已的体系，但总在朝着这个方向努力，对于舞台动作、姿态、手势和声调都有严格的要求，希望作到表里一致的精确表演，在舞台上建立完美的人物形象；然而很显然，她的表演艺术不仅没有摆脱古典主义的传统，而且具有形式主义的特征，她后来成了法国剧院里表现派的代表人物。

在长时期的演出活动中，莎拉曾扮演各种戏剧中的主要人物。她最初以《李尔王》中的科第丽霞和《吕依·布拉斯》中的皇后获得巨大的成功，后来又以拉辛的费德尔轰动法国戏剧界，而她主要的并借以驰名欧美的演出活动却是和萨都的戏剧分不开的。由此可见，她的艺术趣味和才能是多方面的。莎拉是一个出色的歌手，有着舞台发音的训练，对于演员这一方面的要求，更有甚于形体的禀赋。和当时一般的演员一样，莎拉特别强调的是个人的才华和成就，而不注意戏剧艺术所要求的集体

主义原则，这也是她的一个严重的缺陷。

法国现实主义的表演艺术在十九世纪后半期也有一定程度的发展，在这一方面最有代表意义的是科格兰(1841—1909)或大科格兰。作为演员，科格兰很早就显露出他的艺术才华，这特别表现在扮演莫里哀喜剧中的仆人方面。当然，他的表演才华是多方面的，既善于扮演象达尔杜弗那样的人物，也能成功地扮演象西哈诺那样的新浪漫主义的英雄形象。

在表演艺术中，科格兰努力走现实主义的道路，并且作出了很多成绩；但是他缺乏先进思想作为艺术创造的指导，他最崇拜的是莫里哀、莎士比亚和狄德罗，而且偏重技巧，这就妨碍了他的现实主义艺术的充分发展。

科格兰有着丰富的舞台实践经验，对于表演理论特别是狄德罗的表演理论也很有研究。在科格兰看来，最好的演员应该放弃夸张的手法，切合自然的要求，能够表现各种不同的人物性格。他认为，演员一身兼有两个我：第一个我是理智，第二个我是身体；前者居于统治地位，而理智的统治愈严格，艺术的成就愈高超，在创造角色的过程中无须进行体验工作。由于强调理性的表演方法，科格兰特别注意演员的理性的修养和发展。

在艺术创造中，科格兰对于演员的要求非常严格，首先是要求现实与传统、个性与集体相结合的艺术劳动。他还要求演员忠实于剧本，认真研究各种体裁的戏剧，但是无论是诗体或是散文体，都必须注意语言的重要性，在发音方面特别下工夫，不能把剧本里的语言和日常生活中的语言同等看待，因为前者是艺术语言，应该响亮明了，具有节奏感。

科格兰在近代欧洲表演艺术发展史上占有重要的地位。他

在狄德罗的表演理论的基础上，对于表现派的艺术原则作了多方面的阐述和保护，这在他的《演员的艺术》一书中可以看到。

第三节　斯堪的纳维亚的戏剧

一　戏剧的发展

在斯堪的纳维亚的几个国家当中，丹麦在历史上一直是比较强盛的。它不仅长时期地统治过挪威和瑞典，而且在政治经济文化各方面都曾对其他的一些西欧国家有过不同程度的影响。只是到了十九世纪，由于对外战争的失败及其他原因，它才落到西欧各先进国家的后面去了。

早在中世纪，丹麦就有了宗教戏剧和世俗戏剧；不过这些戏剧主要是外来的。丹麦的民族戏剧是在十八世纪启蒙运动的基础上形成和发展起来的。一七二二年，哥本哈根的国立剧院宣告落成。从此以后，这里的戏剧活动日益频繁，形成了整个斯堪的纳维亚戏剧活动的中心。直到十九世纪，丹麦的戏剧仍然是相当发达的。以童话创作闻名于世的安徒生(1805—1875)对于戏剧艺术颇有研究，也写过剧本。乔治·勃兰兑斯(1842—1927)是著名的戏剧评论家。但是就创作而言，丹麦的戏剧数量比较少，质量也不高，在西欧戏剧史上不占重要地位。

在易卜生以前，丹麦在斯堪的纳维亚的戏剧界一直是居于领导地位的。西欧各国的戏剧，如古典主义、启蒙时期的现实主义、浪漫主义，批判现实主义以及其他各种颓废落后的戏剧，主要是法国和德国的戏剧，都在斯堪的纳维亚各国流行过，并产生过不同程度的影响。这些戏剧首先是通过丹麦流传过来的。

挪威和瑞典的戏剧是长期处于落后状态的。易卜生是挪威民族戏剧的创始人。我们知道，挪威从十六世纪开始便为丹麦所统治，后来又被合并于瑞典，直到易卜生去世的前一年，即一九〇五年，才获得独立地位。在易卜生以前，挪威戏剧界不曾摆脱丹麦的统治，挪威戏剧很难和丹麦戏剧分开，有些丹麦戏剧史上的剧作家，原来都是挪威人。丹麦对于挪威的影响是如此根深蒂固，以致和易卜生同时代的一些挪威作家仍然采用丹麦文进行创作。

关于挪威的历史发展情况，恩格斯在一八九〇年致保·恩斯特的信中有过精辟的论述，这对于我们在这里所要着重进行的挪威戏剧研究工作具有重要的指导意义。恩格斯指出："这个国家由于它的隔离状态和自然条件而落后，可是，它的状况是完全适合它的生产条件的，因而是正常的。只是直到最近，这个国家才零零散散地出现了一些大工业的萌芽，可是在那里并没有资本集聚的最强有力的杠杆——交易所，此外，海外贸易的猛力扩展也正好产生了保守的影响。……但是这样一来，多年来处于停滞状况的运动毕竟开始了，这种运动也表现在文学的繁荣上。"①

对于挪威文学的繁荣情况，它所取得的重大成就以及对于其他国家的影响，恩格斯也作了明确的科学结论。这在前面已经引述过了。我们对于恩格斯的这封信，应该作全面而深入的研究。

挪威文学的繁荣，主要在戏剧方面。挪威戏剧之所以取得如此重大的成就，首先应归功于易卜生。然而这一成就是得

① 恩格斯：《致保尔·恩斯特》。《马克思恩格斯全集》第37卷，第411页。人民出版社1971年版。

来不易的，是经过长期斗争的结果。易卜生是在十九世纪特别是一八四八年席卷全欧的人民革命和民族解放运动的影响下开始他的创作活动的。他力图以自己的作品满足挪威人民的需要，并借以清除外国戏剧对挪威的恶劣影响，使挪威戏剧能够在独立和健康的道路上向前发展，从而取得创造挪威民族戏剧的伟大胜利。当时挪威既没有自己的剧院，也没有自己的演员，在剧院上演的剧目中，斯克莱布及其门徒的作品有时竟占一半以上。挪威自己的第一座剧院是著名的小提琴家欧勒·布耳在他的老家卑尔根建立的。他一开始就聘请易卜生为它写戏，后来让他领导整个剧院的工作。易卜生一面创作剧本，一面研究业务，培养挪威演员。很显然，这对于年青的易卜生说来是一项艰巨的任务，同时也是他从事戏剧艺术生活的一个良好的开端。经过五年的艰苦奋斗，他为挪威的民族戏剧事业打下了基础。

五年之后，易卜生来到了挪威的首都，担任另一所挪威剧院的艺术指导工作，他在卑尔根的挪威剧院的位置则由比昂逊取代了。比昂逊是挪威仅次于易卜生的戏剧家和世界闻名的文学家。他在创作剧本、整顿剧院体制、培养演员和建立上演剧目等各方面为发展和繁荣挪威的戏剧事业也作出了重要贡献。

在易卜生和比昂逊的努力下，挪威戏剧获得了惊人的成就，并一跃而居西欧戏剧之冠，其影响所及，远远超出了西欧范围。易卜生是西欧戏剧史上划时代的戏剧家。他把十九世纪西欧的批判现实主义戏剧推到了一个崭新的艺术水平。

十九世纪的瑞典，资本主义获得一定程度的发展，资产阶级的力量也随之有所增长；但是封建贵族的势力仍然是很强大

的。在工农运动面前，资产阶级为了保护自己的利益，不惜和封建贵族狼狈为奸，这就使得贵族阶级的统治地位更加巩固。到了十九世纪后期和二十世纪初，特别是由于工农运动和挪威的民族解放运动的高涨，瑞典就出现十分动荡不安的局面，社会经济危机四伏，思想文化界的情况也比较消沉。

正是在这种情况下，瑞典戏剧却紧跟着挪威戏剧向前发展了。一个被誉为暴风雨般的天才作家也在这个国家产生了。他就是继易卜生和比昂逊之后最著名的北欧戏剧家斯特林堡。这个作家写了许多剧本，影响也不小，在西欧戏剧史上有他的重要地位。

二　作家与作品

易卜生及其戏剧创作

易卜生(1828—1906)是十九世纪西欧最杰出的批判现实主义的戏剧家。他在学生时代便开始了他的创作活动。如果从他最早的诗作算起，到他最后的一部剧作为止，他的创作生活达五十余年，贯串着整个十九世纪下半期。

在这漫长的创作道路上，易卜生写下了大量的作品，其中充分反映出他的思想面貌及其发展变化过程。在青年时代，他就关心国家大事和国际上的革命斗争。他的父亲是个造船商，在他出世不久便宣告破产，因此他从一八四三年起就不得不在一个小镇上的药店里充当学徒，度过了七年的艰苦生活。正是

这个时期，整个欧洲发生了革命的浪潮，挪威的民族民主运动也在向前发展，于是易卜生在业余时间积极地参加各种社会活动，讨论各种政治社会问题。他的政治热情和反对现实社会生活的思想感情在他的许多诗篇和第一个剧本《卡蒂林娜》(1849)里有着鲜明的反映。

易卜生是进步的小资产阶级的思想家和作家。对于挪威民族的独立自由和繁荣进步，他本来是寄以莫大希望的；但是现实生活却愈来愈使他感到不满，感到愤怒，感到悲观失望。因此，他的政治热情和社会活动兴趣最后也就消失殆尽了。

一八五〇年，易卜生离开药店生活去克立斯替阿尼遏（奥斯陆）报考大学，结果失败了。此行对于他的创作前途是很重要的。在这里，他结识了一些社会名流，接触到国内外的重大事件，得到借阅大量书籍的机会，并从事新闻工作，参加工人运动，撰写政论文章及其他作品，表现了他批判和讽刺社会生活的才能。一八五二年他便受聘到卑尔根的挪威剧院担任编导和领导工作去了。

一八五七年秋，易卜生改任克立斯替阿尼遏的挪威剧院的艺术指导，继续为建立挪威民族戏剧而进行顽强斗争，虽然他的工作一如过去不为人们所重视，并且在挪威统治集团方面树立了许多敌人。一八六二年，剧院中途瓦解，易卜生却在很困难的条件下完成了他的讽刺诗剧《爱情的喜剧》。剧本引起了敌人的猛烈攻击，以致同情作者的人也缄默起来，剧院也不敢上演它。在易卜生遭到的打击中，这要算是最沉重的一次。一八六四年春天，第二次普鲁士—丹麦战争爆发，易卜生要求挪威政府给丹麦以军事援助，结果呼吁落空，因此早已打算离开挪威的易卜生便怀着愤怒心情出国了，而且一去就羁留二十多

年，直到一八九一年才返回祖国定居下来。

易卜生的戏剧创作道路可以分为三个阶段。由于他的思想发展和变化，这三个阶段的戏剧创作就各自带有不同的艺术特征。在一八六四年出国以前，属于第一阶段，一般称之为民族的浪漫主义时期，易卜生写的基本上是富于民族色彩的浪漫主义戏剧，其中包括《勇士冈》(1850)、《圣约翰之夜》(1852)、《英格夫人》(1854)、《索尔豪之宴》(1855)、《奥拉夫·李列克兰斯》(1856)、《黑尔格兰的勇士》(1858)和《觊觎王位的人》(1863)等等。这些作品的题材取自挪威的民间传说、歌谣和历史，其基本主题则是歌颂民族英雄主义。易卜生是非常重视民间传说和歌谣的。他认为它们是民族文化遗产的宝贵财富，对它们进行研究并加以发扬光大是唤起民族自尊心、激发爱国热情和建立民族戏剧不可缺少的步骤。

在这一时期的戏剧创作当中，《英格夫人》和《觊觎王位的人》是两部比较重要的作品。《英格夫人》取材于十六世纪的挪威历史。它企图通过英格夫人同丹麦统治者所进行的斗争，说明反抗外族统治，如果不以民族利益为重，不依靠人民群众的力量，那是注定要失败的。《觊觎王位的人》的题材则是从十三世纪的挪威历史中得来的。作者强调指出，民族的统一和团结，人民群众的意志和力量，是取得民族的独立自由和繁荣进步的可靠保证。

一八六四年出国以后，易卜生逐渐转入他的戏剧创作的第二阶段，即批判现实主义阶段。在这一转变过程中，易卜生曾经从哲学上探讨社会问题，结果产生了两部重要的哲学戏剧：《布朗德》(1866)和《彼尔·金特》(1869)。

《布朗德》是描写布朗德牧师为了追求理想所产生的悲剧。

怀着反抗现实的心情，布朗德牧师抛弃自己的母亲，带着妻儿和信徒们离开庸俗的生活环境，向那理想世界进军；但是在前进的道路上，在牢不可破的习惯势力面前，布朗德有着难以克服的困难。他的妻儿经不住折磨，相继死去，信徒们也纷纷离散，最后他自己是孤独地死在雪崩之中。

剧本的主题是揭示资本主义世界个人理想和现实之间的矛盾。在布朗德身上深刻地体现个人特别是小资产阶级知识分子对于现实社会的"精神反叛"，这种反叛在易卜生的许多戏剧里都有所表现。布朗德对于现实的反抗是没有任何调和妥协的余地的。在"要么得到一切，不然就一无所得"的原则下，他要求同妨碍个人前进的一切势力作坚决斗争。他的生活理想和资本主义社会现实不相容，但深深地感动了忍受苦难的人民群众，使他们尊敬他，愿意和他一道去追求理想世界。然则哪里才是他们的理想世界呢？布朗德并不能回答这个问题，而只是号召大家向那不可捉摸的"高处"前进，这也就难怪他们终于离开他了。

布朗德死在雪崩里是一偶然事件；然而他的失败却是不可避免的。他既反抗现实社会，又没有明确的斗争目标和正确的斗争方法，而且迷信个人的力量，把自己和群众的关系看成是牧羊人和羊群的关系，其结果不可能得到一切，而只能是一无所得。尽管如此，作为小资产阶级的英雄人物，布朗德是受到作者的同情和赞赏的。

剧本富有挪威本土的特色——冰天雪地、荒山大海、残酷的天灾人祸、严重的饥荒和死亡，人民生活在苦难之中。易卜生在这里所暴露的社会问题——资产阶级的贪婪、欺骗、虚伪的民主以及早已为资产阶级抛弃了的自由、平等、博爱的陈腔

滥调等等，却是具有普遍意义的。不过易卜生探讨这些问题的观点，与其说是政治的，毋宁说是道德的，因此，他不可能得出正确的政治性的结论。

在《彼尔·金特》里面，易卜生主要是企图展示主人公彼尔·金特的资产阶级思想意识和生活作风。他是一个和布朗德相对立的性格。布朗德以坚定不移的态度同现实社会进行不调和的斗争；彼尔·金特却是摇摆不定，适应环境和遇事妥协的。布朗德为了理想牺牲个人利益；彼尔·金特却为了个人利益而牺牲理想。布朗德认为谎言是一种重大的罪恶；彼尔·金特却把欺骗当作生活艺术，从来不停止欺骗活动。布朗德坚持着"要么得到一切，不然就一无所得"的斗争原则；彼尔·金特却赋有自我满足的精神。

如果说布朗德是易卜生所肯定的英雄，那么彼尔·金特则是他所否定的人物形象。此人没有确定的生活目标，没有固定的工作，没有道德观念和责任感，有的是市侩气息，自私自利的欲念以及白日梦似的自我欺骗。从剧本一开始，彼尔·金特便以一个农村无赖汉的姿态出现，他的谎言和妄想给他的母亲以沉重的精神负担，而他却得意洋洋地戏弄她。因为诱骗了别人的新娘，他不得不离乡别井，逃到一个山神的国度来。一切为了自己的生活作风从此有着愈来愈巧妙的表现。后来他又逃回家来，为他的母亲送终。因为家产已被充公，他不得不离开深深爱着他的索微格，再度出去从事冒险生涯。最后他几经艰难险阻，终于回到索微格的怀抱，忏悔过去，重新做人。在这个团圆的结尾中，易卜生歌颂了忠实的爱情，同时也表明他不愿意看到彼尔·金特堕落到不可救药的地步。彼尔·金特得到了易卜生的宽恕；但是这并不妨碍易卜生对他的无情鞭挞。这

个冒险家曾经替美国商人贩卖奴隶，向中国输送偶像和传教士，在撒哈拉沙漠地区冒充预言家，在埃及争夺王位，到头来却只落到一身疲乏，两袖清风，在归途中还差一点断送了自己的生命。

《彼尔·金特》反映的生活内容十分广泛，其中还包括土希战争、普丹战争、美国内战以及列强的向外扩张等等国际大事。由于内容庞杂，剧本的结构形式也就复杂了，高度的现实主义和浪漫主义结合在一起，再加进一些寓意性质的插曲，使得作品富有强烈的戏剧性和表现力。

《布朗德》和《彼尔·金特》在易卜生的戏剧创作中占有重要地位。就思想内容而言，它们对后来的戏剧创作有着很大的概括意义。易卜生对待现实社会问题，往往不从经济基础和政治制度着眼，而是强调抽象的道德原则，仿佛人们的道德水平提高了，一切社会问题便可以解决，这是易卜生的戏剧创作所表现的一个重要特点。

易卜生的戏剧创作的第二阶段，有剧本《青年同盟》(1860)、《社会支柱》(1877)、《玩偶之家》(1879)、《群鬼》(1881)和《人民公敌》(1883)。

《青年同盟》是一部非常尖锐的政治讽刺剧。通过政治骗子史丹恩斯郭的一系列的阴谋活动，它无情地揭露了挪威的政治社会问题。易卜生使这个小政客最后归于失败；但是指出："再过十年或十五年以后，史丹恩斯郭一定不是国会议员就是内阁阁员——也许同时都是"。这就是说，史丹恩斯郭要想爬到国会议员或内阁阁员的地位，还需要进一步学会骗人的伎俩。剧本告诉我们：史丹恩斯郭不择手段向上爬的思想行为是和他的家庭出身、社会环境以及学校教育的熏陶分不开的。此外，它

还揭露了资产阶级自由主义的虚伪性，财阀政治的垄断性，投机事业家的招摇撞骗和互相倾轧以及言论出版的不自由。

《青年同盟》所反映的是带有地方性的政治社会问题。相形之下，《社会支柱》的创作内容就较有广度和深度。主人公博尼克是个造船商人，以欺世盗名的狡猾手段，把自己变成所在城市的“社会支柱”，实际上他不过是资产阶级各种罪恶的化身。他开始骗得一个有钱的妻子，后来又使她的兄弟约翰为他承担窃财的罪名逃往北美，以达到他安居家中发财致富的目的。在十几年的活动中，博尼克不仅使市民们深信他的美德，而且取得工商界的领袖地位。当他的骗术因约翰归来而受到威胁时，他不惜进一步犯下杀人罪，企图使用一艘破船将约翰沉到大海里去。易卜生有力地反映了资产阶级道德的堕落，可惜他给剧本安下一个不切实际的结尾：正当市民们张灯结彩向他们的“社会支柱”致敬的时候，博尼克公然在庆祝会上当众忏悔自己过去的丑恶行为。这个结尾也反映了易卜生对于资产阶级所抱的幻想。

《玩偶之家》是易卜生的代表作品。它对于资产阶级的婚姻、家庭生活和伦理道德的虚伪性作了比较深刻的揭露和批判。娜拉的丈夫海尔茂是个自私自利庸俗虚伪的小人；娜拉则是个天真热情的妇女。结婚不久，海尔茂患了重病，经济既不宽裕，医生却要他离开挪威去南方休养。为了挽救丈夫的生命，娜拉暗地里以她父亲的名义担保，借了一笔债款，希望日后设法偿还。在这件事情被发现以后，由于自私和胆怯，海尔茂不仅不感激她，反而给她以严厉的斥责，这对于娜拉是一次深刻的教训，打破了她内心的安宁和幻想，使她看出海尔茂的虚伪的感情，感到她在家里只是扮演一个玩偶的角色。她开始

有了觉悟，要求把自己从玩偶的地位中解放出来。剧本以娜拉的出走告结束。

娜拉长期以来过着玩偶式的生活而不自觉，但是一旦觉悟过来，她便坚决地抛弃它。不管她出走的后果如何，这一行动本身就是对于现实的有力反抗，给资产阶级的伦理道德以摧毁性的打击。妇女遭受虐待，在当时的挪威，同样在现在所有的资本主义国家，都是一个严重的社会问题。易卜生解决这个问题的方法和解决其他社会问题的方法一样，只是一种个性反抗，问题当然得不到彻底解决。

易卜生的创作方法的独特性，在《玩偶之家》里表现得最为突出。他广泛地吸收西欧戏剧史上各种流派的创作经验，并创造性地将它们分别运用在自己的不同体裁的戏剧创作当中。他的现实主义的戏剧艺术，首先强调的是单纯性、具体性、准确性和逻辑性，而他所确定的四堵墙的普通房屋的室内布景，则是西欧戏剧发展中的一大改革。《玩偶之家》大体上可以说是接近三一律的创作法则的。该剧剧情十分紧凑，并通过往事的暴露向前发展，其中包含着尖锐的矛盾冲突，紧张的戏剧场面和人物心理活动，有力的戏剧悬念和各种鲜明的对比描绘。登场人物不多，语言精练明确，独白被排除。整个剧情的发展一经达到高潮，很快就宣告结束了。这个结局无论就内容或形式而言，都是对传统的创作方法的挑战。

在《群鬼》里面，易卜生继续提出婚姻问题和家庭关系问题，从而进一步揭露为教会所庇护的资产阶级的伦理道德的虚伪性。他对于阿尔文夫人和她的儿子表示深厚的同情，认为他们都是资产阶级社会的受难者和牺牲品，因此在剧本里反复地叙述阿尔文生前的放荡行为、阿尔文夫人不幸的结婚生活以及

她所处的孤立无援的环境。但同时指出，阿尔文夫人是个旧式妇女，未能摆脱庸俗的婚姻关系和伦理道德的束缚，而是尽量地逆来顺受，忍气吞声，其结果，既不能挽救丈夫，又欺骗了自己和他们的孩子。

易卜生是现实主义的作家；但在一定的程度上，也接受了自然主义的影响。自然主义关于环境和生理遗传的学说，在《群鬼》中被突出地表现出来，因此它的现实主义的思想内容往往被忽视了。

易卜生以《人民公敌》结束他的戏剧创作的第二阶段，这个剧本深刻地反映了资产阶级的残酷无情及其对于人类文明的敌视。在斯托克曼医生身上，我们又一次看到布兰德式的反抗精神。易卜生对于这个英雄人物是同情的，他在强大的敌人面前一直坚持正义的斗争；但是他常常表现得幼稚可笑，滑稽而不正常，而且最后处于失败的境地，这说明易卜生对于个人反抗现实的力量已经采取了怀疑态度。

剧本突出地提出了“多数”和“少数”的问题。显而易见，这里的“多数”是和人民群众联系在一起的。斯托克曼医生能否战胜市长的关键所在是他能否团结教育和领导群众的问题；可惜他没有而且也不愿意从事这方面的工作，因而终于失败了。那么易卜生本人是否正确地认识到这一点呢？答案是否定的。易卜生同样是忽视人民群众的力量的。既坚持个性反抗，又怀疑它能够取得胜利，易卜生开始产生了阴暗情绪。

但是无论如何，《人民公敌》仍不失为一部批判现实主义的作品。从此以后，易卜生开始踏进了他的戏剧创作的第三阶段，象征主义在这个阶段的作品里构成了一个基本特征。

第三阶段的第一个剧本是《野鸭》(1884)。易卜生以一只受

伤的野鸭象征主人公雅尔马是非常耐人寻味的。这个微不足道的青年摄影师和栖息在他家里虚构的树林中的野鸭一样，都是被商人威利击伤的，长时期呆在屋子里，习惯于一隅的生活，忘却了海阔天空的飞翔。在真正的自由和幸福被现实粉碎之后，雅尔马完全沉没在庸俗虚伪的生活泥潭。他和另一青年格瑞格斯是两个完全不相同的性格。如果说，格瑞格斯是布朗德的后裔，那么雅尔马则是彼尔·金特的子孙。格瑞格斯要求精神解放，雅尔马却满足于渺小的物质要求；格瑞格斯希望过着自由独立的生活，雅尔马宁愿屈从于卑贱的现实环境；格瑞格斯为了正义同富有的父亲断绝关系，雅尔马则按照自己的伦理道德原则给穷苦的父亲以某些安慰；格瑞格斯力图把雅尔马从庸俗虚伪的生活中挽救出来，雅尔马却不愿意抛弃这种生活。在发现自己的不名誉的婚事之后，雅尔马的心情有些激动；然而这种心情就象一阵微风在湖水上引起的波纹一样，不一会儿便消逝了，他仍然继续着自我安慰的生活。剧本说明，在资本主义社会里，象格瑞格斯这样追求理想的人，战胜不了庸人俗气；而雅尔马这一类市侩之辈，也只能在虚假的幸福生活中因循过去。易卜生是怀着失望的心情来揭露这种情况的。

在《野鸭》以后，易卜生还创作了许多剧本，直到《当我们死人醒来的时候》(1899)为止。在这些作品当中，《罗斯马庄》(1886)和《总建筑师》(1892)是比较重要的。《罗斯马庄》里的“白马”象征死亡。“白马”一出现，主人公便投水自尽了。《总建筑师》里的高塔象征理想。主人公从高塔上摔死，表明理想的破灭。总之，这些作品或多或少地涂上了象征主义的色彩，反映了作者的消极悲观的情绪，虽然他对于现实社会问题仍旧是有所揭露的。

比昂逊及其戏剧创作

这是一位具有多方面创作才能的作家。他的创作包括大量的戏剧、诗歌、小说、故事以及关于文学和戏剧的理论批评文章。他也是一位出色的社会活动家和新闻工作者，在这些方面留给后人的文字材料也很多。

比昂逊(1832—1910)是一个牧师的儿子，比易卜生小四岁，曾经愉快而又勤勉地度过他的童年。一八五〇年，他到克立斯替阿尼遏去投考大学，在那里结识了易卜生和其他的一些爱好文艺的青年。上了两年大学以后，比昂逊便离开学校从事新闻工作，和剧院发生了密切的关系，在报刊上发表有关文学和戏剧的各种文章。鉴于挪威在文艺方面仍旧依附于丹麦，没有自己的戏剧和演员，长期不能摆脱外国戏剧的控制，他和易卜生一样，极力为消灭这种落后现象和建立挪威的民族戏剧而进行不懈的斗争。

一八五七至一八五九年间，比昂逊继易卜生之后充当卑尔根挪威剧院的艺术指导，后来又在克立斯替阿尼遏剧院担任同样的工作(1865—1867)。特别是在后一剧院工作期间，比昂逊致力于建立上演剧目、培养演员以及消除外国戏剧和丹麦演员在挪威剧院的统治地位，成绩是十分显著的。

比昂逊所关心的不只是挪威的文学戏剧事业，而是有关整个挪威民族前途特别是民族解放运动和民主运动各个方面的问题。因此，他一方面从事文学戏剧创作，另一方面积极地参加各种社会活动，并且加入了当时挪威资产阶级的左翼政党——自由党，为挪威的民族独立和民主自由而贡献自己的力量。他

既关心挪威的民族利益，也关心其他受压迫的弱小民族的命运，对于帝国主义奴役殖民地的暴行不断提出严正的抗议。

反对资产阶级的残酷剥削和贪婪无耻以及同情人民群众的困难处境是比昂逊所一贯坚持的立场；可是他的思想感情毕竟没有超出小资产阶级民主主义的范围。他对于资本主义制度抱有极其天真的幻想，并和易卜生一样，认为资本主义社会之所以产生黑暗现象，乃是由于人们的道德败坏所致，如果道德水平提高了，这种现象就可以消除。

在晚年，比昂逊对于帝国主义所引起的战争感到十分忧虑，因而积极地参加当时的和平运动。他指责帝国主义扩军备战及其侵略行为，不止一次指出，绝大多数的人都不需要战争，工人和农民不需要战争，止有极少数的剥削阶级才需要战争。然而他还没有真正了解，帝国主义乃是战争的根源，只有全世界人民提高警惕，武装自己，坚持斗争，才能制止和消灭帝国主义所发动的侵略战争。他曾经到处奔走呼号，反对一切战争和所有国家的军事设施，这不仅不能保卫世界和平，反而有利于帝国主义发动战争，历史事实完全证明了这一点。

比昂逊是一位精力充沛和要求进步的作家，毕生不知疲倦地工作，同挪威统治集团和保守分子展开斗争，并在文学创作上取得重大的成就，因而在国内外享有很高的声望，并于一九〇三年获得诺贝尔奖金。他也象易卜生一样，创作活动超过了半个世纪，可以分为三个不同阶段。

从开始创作到十九世纪七十年代初是浪漫主义时期。在这一时期，比昂逊在挪威的民族运动的鼓舞下，创作了一系列的浪漫主义戏剧。这一类作品，从《战役之间》(1857) 到《十字军战士西古尔德》(1872)，都是取材于挪威的历史传说，歌颂古代

的英雄人物，借以唤起挪威人的民族自豪感和爱国热忱。与此同时，比昂逊还写了一些关于挪威农民生活的小说，其中表现了作者对于祖国农村的思想感情，充满着浪漫主义的色彩和乐观主义的情调。不过这些戏剧和小说大都缺乏重大的具有时代特征的社会内容。比昂逊的爱国热情在这一时期的诗歌中也有着鲜明的反映；他的一首名歌《是啊，我们热爱这块土地》后来成了挪威的国歌。

随着社会运动的高涨和阶级斗争的加剧，比昂逊开始了他的创作的第二个时期，即批判现实主义时期。早在一八六五年，他就完成了《新婚的一对》一剧，只是它所涉及的是婚姻问题和与此有关的伦理道德问题，不曾接触重要的社会问题。比昂逊的几部比较优秀的现实主义戏剧是在七十年代创作的，其中以《报纸主笔》(1874)、《破产》(1875)和《国王》(1877)最为重要，因为它们暴露了资本主义社会的一些根本问题，较之其他表现家庭问题和婚姻问题的作品更有力量。这三部作品对资产阶级的暴利掠夺(《破产》)、资产阶级出版事业的欺骗性(《报纸主笔》)和资产阶级政治的虚伪性(《国王》)等等作了揭露和批判，然而他所强调的仍旧是道德问题，因此限制了它们的现实主义的高度。

一般认为《破产》是比昂逊最有代表意义的剧作。它比较深刻而又细致地表现了一个投机商人破产的故事。主人公悌尔德是一个买空卖空的实业家，在商业界颇有声望；实际上他的社会地位和经济情况一样，完全是建立在欺骗的基础之上的。聪明的人们，包括他的女儿华宝格在内，都知道其中的底细。商业的危机发生了，骗术难以抵挡，眼看就要破产；但是他仍然不停地活动，企图以各种狡猾手段维持局面，渡过难关。事实

毕竟不是他所想象的那么称心如意，破产的灾难终于降到他的头上来了。

《破产》所暴露的不只是悌尔德个人的投机活动及其惨败的结局，而且包括整个商业界的勾心斗角和互不相容。在比昂逊看来，这是个严重的社会问题，它影响着整个社会的道德基础和人们的生活前途，必须予以解决，因此他不能让剧本仅仅以悌尔德宣告破产收场，还应该给他以改过自新的生活出路。这就是剧本最后一幕的任务。在这里面，作者告诉我们，悌尔德搬了家，依靠从前是他的秘书现在是华宝格的爱人的桑尼斯继续经商，清理债务；华宝格管账，她的妹妹西妮操持家务。结果悌尔德不仅没有弄到家破人亡，而且债务很快就偿还清楚，商业也有好转，全家不再受破产的威胁，人人都生活在愉快的气氛之中。当然，他们现在从事的不是以往的投机买卖，而是"正当的"商业，所以从前极端反对父亲的卑鄙行为的华宝格现在成了他的有力助手了。由此可见，比昂逊否定的只是贪图暴利的投机商业，因为它会造成社会罪恶，也给家庭生活带来不幸，是很不道德的。

比昂逊相信道德可以匡正人心，移风易俗，既能消弭社会罪恶，也能解决家庭和婚姻各方面的问题。因此，在剧本《黎昂娜达》(1879)和《挑战的手套》(1855)等剧里，他根据自己的道德观点批判资产阶级的家庭关系和夫妻关系；但是他所提出的问题不及易卜生在《娜拉》和《群鬼》中所提出的那样尖锐，也没有易卜生那样强烈的个性解放的要求。

比昂逊的现实主义戏剧存在着鲜明的调和社会矛盾的思想倾向，同时也具有自然主义的一些特征。这种情况愈到后来愈严重。帝国主义资产阶级社会无法解决的矛盾逐步加深，阶级

斗争一天比一天剧烈，这就使得比昂逊产生日益混乱的思想和阴暗情绪，于是他终于从现实主义走进象征主义的第三创作阶段了。这一时期最有代表性的创作是《超乎人力之外》（第一部，1883；第二部，1895）。

《超乎人力之外》的第一部是这一创作时期最早的一个剧本，也是他最著名的剧作之一。这部戏剧系描写一个牧师家庭的悲惨故事，其中充满了宗教神秘主义的色彩。第二部主要是反映劳资之间的斗争。除了宗教神秘主义和悲观失望的情绪之外，这里面也表现出小资产阶级的无政府主义的思想倾向。比昂逊以改良主义的态度对待劳资问题，对于工人运动作了不正确的描写。

很有趣，易卜生是以《当我们死人醒来的时候》结束他的创作生活的，而比昂逊最后的一个剧本则是《当新葡萄树开花的时候》。前者是一部悲剧，后者则是一部喜剧；但悲剧也罢，喜剧也罢，它们同样说明了一个事实：不管是对资本主义社会坚持个人反抗的易卜生还是企图以道德观点去调和资本主义社会矛盾的比昂逊，都改变不了资本主义的社会现实。

斯特林堡及其戏剧创作

斯特林堡（1849—1912）是一个没落商人的儿子，他的母亲是个女招待员，家境贫困。这位未来的剧作家曾经度过漫长而不愉快的学生生活，忍受精神和物质两方面的折磨。他在大学时代以教课和创作收入维持学业，最后还是因经济困难影响了他的学业的完成。他后来从事过各种不同的职业，如充当教师、医生、新闻工作者、电报员、图书馆员、舞台工作者和作家，

也曾游历法国、德国、意大利和瑞士等国，经常处在不安定的生活状况，内心充满着深刻的矛盾和痛苦。他是富有反抗精神的作家，对于资产阶级社会的种种罪恶表示深恶痛绝，并不断地给以无情的暴露和诅咒，这是首先应该肯定的。

斯特林堡不仅是剧作家，而且是小说家和政论家，当过演员，对于多种社会科学和自然科学都有研究。作为剧作家，斯特林堡也是以浪漫主义开始他的创作道路的，然后经过现实主义和自然主义走向象征主义，而自然主义对他的影响则是比较多的。对于自然主义的创作原则，他也不能完全满意，首先是不满意对“生活的片断”作简单的客观反映，他所要求是对人物心理进行深刻的透彻的描绘。这就是说，他的兴趣主要不在于事件的描写，而在于内在的心理分析，他的自然主义被称为心理的自然主义。斯特林堡的心理的自然主义重在表现人物的变态心理和精神分裂状态，这又自然而然地陷入印象主义和宗教神秘主义的泥坑，为未来的表现主义开辟了道路。

在斯特林堡的浪漫主义的剧作中，《奥罗夫大师》(1872)占着比较重要的地位，虽然它开始是个失败之作，斯特林堡甚至因此打算放弃他的创作生活。和易卜生的英雄人物布朗德一样，奥罗夫大师也是一个理想主义者，同敌人展开不调和的斗争，结果在失败之中牺牲了自己的生命。在这个剧本里面，斯特林堡暴露了资本主义社会的一些重大问题，同时也表现出他的悲观情绪。

首先给斯特林堡带来世界声誉的是《父亲》(1887)；一般称它为自然主义戏剧的代表作品。斯特林堡在这里面表现一对夫妇之间的悲剧冲突，对于他们的心理活动作了深刻的描绘。在二十年的结婚生活中，上尉亚道夫和他的妻子鲁雅一直是为家

庭的统治权而斗争，最后为了不让他们的女儿贝莎被亚道夫送往学校寄居，鲁雅竟捏造事实，说亚道夫不是贝莎的父亲，并扬言亚道夫的神经已不正常，使大家象对待疯子一样对待他，这就造成亚道夫走向死亡的悲惨结局。斯特林堡怀着愤慨的心情诅咒鲁雅的自私自利的疯狂行为，同时也暴露了资产阶级的家庭生活和婚姻关系的虚伪性以及人与人之间的残酷无情。

接着表现这一类故事情节的剧本还有《同志们》(1888)和《债主》(1888)等，均属著名之作，但最引人注意的则是《朱丽亚小姐》(1888)。在这个简短的同《父亲》齐名的剧本里，斯特林堡同时提出两个方面的问题——两性冲突和阶级矛盾。朱丽亚小姐是一个伯爵的女儿，性格不驯，从她的母亲那儿学会仇恨男子，包括她的父亲在内；但是在她和她的未婚夫破裂之后，她竟打破了阶级偏见，和家里的男仆们狂舞起来，还差一点和一个听差私奔了。最后，她的父亲回来了，她终于在悔恨中自杀。这个剧本被认为是最符合左拉的自然主义理论的作品之一。

从形式上看，斯特林堡的戏剧艺术特征是剧情非常紧凑，结构形式比较简单，登场人物很少，语言的内在意义丰富，有许多形象化的比喻，需要读者和观众仔细思量。这种戏剧适宜于小剧院上演。

在布景方面，斯特林堡要求真实和自然；但和一般的自然主义者不同，他主张舞台装置应该有所选择，应该全面地表现登场人物的生活环境而不流于繁琐。为了加强观众对于登场人物及其生活环境之间的联系的印象，斯特林堡的多幕剧本身也有一种布景的限制。这种布景看来很单调，但是对于他的心理戏剧的表现有着很大的作用。

从十九世纪九十年代起，斯特林堡开始创作了一系列的象

征主义和神秘主义的戏剧：《死的舞蹈》（1900），《天国之路》（1892），《幻梦曲》（1902）和《幽灵曲》（1907）等等。这些作品充分反映了作者对于现实生活的厌弃和神秘世界的向往，他的宗教狂热和消极悲观的心情也达到了极点。“生是地狱，死是天堂”，这就是斯特林堡对于资本主义世界所发出的诅咒声音。到了暮年，他虽然还在不断地进行创作；但体力已大为损耗，狂痼病比以前更加严重，而心灵中难以排解的烦恼和苦闷，一直伴随他走入坟墓。

在创作生活的最后几年中，斯特林堡又完成了一组历史剧，如《古斯塔夫·瓦沙》（1899），《古斯塔夫·阿道尔夫》（1900），《查理十二》（1901）和《古斯塔夫三世》（1903）等等。这一事实也说明斯特林堡在现实生活中已经找不到适合于他的创作题材了。

第四节　德国戏剧

一　戏剧的发展

十九世纪前半期，德国的戏剧艺术传统是比较薄弱的；具有进步思想内容的作品为数很少，质量也不高。这种情况在德意志帝国成立以后不仅没有立即改变，反而由于反动统治的加强变得更加严重了。

长期以来，外国戏剧，主要是法国戏剧，在德国戏剧界占有压倒的优势，斯克莱布、小仲马、萨都等人以及他们的德国追随者的作品在普法战争后近二十年间一直是德国舞台上的宠儿。许多批评家指出，德国在普法战争中打败了法国，但在戏

剧领域中却很难消除法国的影响。这种影响，对于德国戏剧的发展，无疑地起着阻碍作用。

到了八十年代末和九十年代，在德国工人运动的推动之下，德国戏剧有了一定程度的发展。无论在创作或演出方面，都取得了比较显著的成绩。这也是和外来的先进戏剧的影响分不开的。不过总的说来，各种颓废反动的戏剧，在资产阶级剧院的通力合作之下，始终是占主要地位的。如果说德国的进步戏剧也达到了相当高度的水平，那只是个别的现象。

十九世纪八十年代，德国文艺界掀起了热烈的自然主义运动，这对于德国戏剧的发展具有特别重大的影响。这时候，列夫·托尔斯泰、陀斯妥耶夫斯基、易卜生和左拉等人的作品大量地被介绍过来，给德国自然主义的戏剧提供了养料。

德国的自然主义运动主要是在左拉的影响之下展开的；但是德国的自然主义却有自己的独特性。在德国的自然主义运动中，阿诺·霍尔兹(1863—1929)是个比较重要的人物。他的自然主义的艺术观点基本上没有超出左拉的理论水平，但他特别强调对于复杂的人物心理的研究，这对于德国自然主义戏剧最重要的代表作家霍普特曼的创作有着直接的指导作用。德国的自然主义戏剧大都着重人物的心理描绘，其中也反映出作者的颓废倾向。

自然主义认识事物的片面性和表面性，它所强调的生理遗传和环境影响的决定作用以及对待社会生活的消极悲观的态度，使它不可避免地转化为象征主义和神秘主义。这种情况在霍普特曼和苏德曼等人的戏剧创作中都获得充分的证明。霍普特曼既是德国自然主义戏剧的代表作家，也是德国象征主义戏剧的代表作家。

在批判旧有的各种体裁的戏剧以后，自然主义很快就在德国戏剧界取得了自己的支配地位，并以大量的创作影响欧洲其他的国家。德国的自然主义戏剧被认为是最标准的自然主义戏剧，它在霍普特曼的《日出之前》问世后便达到了最高峰。这已经是八十年代末的事情。到了九十年代，各种颓废艺术，如新浪漫主义、印象主义和象征主义等等，又在德国文艺界掀起了新的运动，为反对自然主义而进行斗争。在戏剧方面，象征主义占有特别显著的地位。

德国的颓废戏剧获得了迅速的发展，这是德国从资本主义进入帝国主义阶段必然产生的现象。在激烈的阶级斗争当中，德国统治阶级对于人民群众特别是工人阶级实行极其野蛮的迫害，并且利用以伯恩斯坦为首的修正主义者来破坏和镇压工人运动，使得整个社会处在暗无天日的境地，人人自危，于是许多作家便陷入颓废堕落的泥坑而不能自拔。这些作家所表现的情况各不相同，或者不完全一样，但实际上都有利于德国帝国主义资产阶级的统治。

在德国颓废戏剧的发展过程中，尼采的哲学起了重大的指导作用。这个以所谓超人哲学著闻于世的反动哲学家，力图说明“弱肉强食”是一种不可抗拒的自然法则和道德标准，为帝国主义的掠夺政策制造哲学依据，同时主张艺术家应该为艺术而艺术，借以诱导他们脱离现实生活和阶级斗争，从而达到他的反动的政治目的。尼采的超人哲学和艺术至上的艺术观点在象征主义的文学戏剧中得到特别鲜明的反映。

在第一次世界大战前夕，德国文艺界的思想状况已经到了极其混乱的地步，许多作家在颓废反动的道路上愈走愈远，表现主义的戏剧一时也迅速地发展起来。这种戏剧曾在德国戏剧

界轰动一时，流行甚广，有些优秀的戏剧家也不免接受它的影响。沃尔夫和布莱希特都是经过表现主义逐渐转到现实主义道路上来的，而天才的作家托勒尔在同样的转变过程中就显得更加艰难了。

一般地说，表现主义的戏剧是一种极端反常的艺术现象。它不要求结构形式的完整性和戏剧动作的联贯性，不表现具体环境的具体人物性格，只表现一般的抽象的人物类型及其想入非非的极其模糊的心灵经验。在这种戏剧里面，经常可以看到种种光怪陆离的生活现象，如不法的爱情，神经错乱，谋杀行为，盗窃，痛苦以及鬼魂的活动等等。与这种戏剧相适应的还有颠三倒四、支离破碎和晦涩不清的语言以及变化多端和杂乱无章的舞台布景。德国的表现主义戏剧所表现的反常现象尤为突出，它是大战前夕德国社会生活的畸形反映。

德国最著名的表现主义剧作家是盖欧尔格·凯瑟尔（1878—1945)。他写过大量的剧本，在德国以及德国以外拥有很多信徒，其影响之大是人所共知的。他的剧本《从清晨到午夜》(1916）被认为是表现主义的代表作品。剧本的故事情节很简单：一个银行会计，为了想入非非的爱情，产生盗窃行为，最后被人告发，不得不以自杀来了结自己的生命。在这样的一种情节的发展过程中，作者制造出一系列的幻景和象征死亡和恐怖的东西，对于主人公的恍惚不安的精神状态作了详细的描绘。在凯瑟尔看来，人们要想改变这种生活状况是不可能的。

德国表现主义的戏剧作品很多，而且一个比一个离奇。这一流派的先驱者魏德肯(1864—1918)的两个剧本《地妖》和《潘多拉的箱子》都是很著名的。从这些剧本的名称就可以看出它们所表现的罪恶的生活内容。资本主义社会被个人情欲驱使去

进行犯罪活动的事实是表现主义作家普遍喜欢揭示的主题。

德国的表现主义和当时的和平主义是有着密切联系的。这在第一次世界大战期间表现得特别突出。哈森克勒夫所写的《救世主》(1915)及其从希腊悲剧改编过来的《安提戈涅》(1917)都是抽象地反对战争的著名剧作。德国的表现主义者在战争与和平问题上大都站在反动的沙文主义的立场，只有极少数人是真正反对帝国主义的掠夺政策的。

德国的现实主义戏剧虽然不多，但是霍普特曼的现实主义戏剧却是非常出色的。他的《织布工人》(1892)不仅是十九世纪德国现实主义戏剧的最高成就，同时也超出了当时一般西欧现实主义戏剧的水平。这部作品给霍普特曼在西欧戏剧史上赢得了重要地位。有些评论家把它看成是自然主义的戏剧，这显然是不对的。

二 作家与作品

霍普特曼及其戏剧创作

象许多著名作家一样，霍普特曼不仅创作戏剧，同时也写其他的文学作品。他的创作遗产非常丰富，其中包括大量的剧本、小说、故事和诗等等。作为剧作家，他在十九世纪末与二十世纪初的德国戏剧界享有最高的声望。

霍普特曼(1862—1946)的生活道路是漫长的。他生于西里西亚的奥贝尔——沙尔茨布隆，父亲是个旅馆老板，祖父曾经作过纺织工人。在幼年时代，霍普特曼就很爱好文学，但其他的学科成绩都不太好。他学过农业，也学过美术，并在罗马研

究过雕刻，看来也都没有什么结果。他曾经游历过欧美各国，特别是意大利之行，对于他的文学创作有着显著的影响。

一八八五年，霍普特曼和一个富家女子结婚，得以在柏林定居下来，从事社会活动和文学活动。他在这里接触到底层人民的生活，社会民主党人的活动，自然主义运动以及国内外的先进艺术。易卜生、列夫·托尔斯泰、左拉与阿诺·霍尔兹对他的影响都很大，而布拉姆及其所领导的自由舞台和他的合作就更加鼓舞了他的戏剧创作热情。

在德国自然主义运动的推动下，霍普特曼开始写了两部短篇小说；他的第一部戏剧《日出之前》(1889)则是在阿诺·霍尔兹的直接帮助下完成的。这部戏剧所描写的“生活的片断”，它所运用的准确的语言或方言，它所强调表现的生理遗传和环境的影响等，都是完全合乎自然主义的创作原则的。此外，霍普特曼还着重分析和展示了人物的心理状况，这是德国自然主义戏剧的一个重要特征。

《日出之前》揭开了一幅可怕的资本主义社会的生活图景：一个荒淫无度的父亲是如此堕落，竟想奸污自己的女儿。他的后妻是如此淫荡，公然和他与前妻的未婚女婿私通。他的大女儿和她的丈夫彼此追逐不法的爱情，而他们的女儿终于因外祖父遗传下来的酒精中毒症而断送了小小的生命。在这个霉烂透顶的家庭，只有一个小女儿是纯洁的；可是由于家誉败坏，她被心爱的人抛弃，也只得以自杀来结束痛苦。霍普特曼对于造成悲剧的社会根源缺乏深刻的认识；但对于资本主义社会的丑恶现象却进行了多方面的揭露和批判。

紧接着《日出之前》霍普特曼写了另一部自然主义的戏剧《和平节》(1890)。这里面也呈现出一幅阴沉的生活画面，而作

者所强调表现的则是性格的遗传及其所带来的家破人亡的悲惨结局。一个性情乖戾的父亲长期地折磨着妻子，不断地和儿子们吵闹，最后被一个儿子气死了。儿子们都象父亲一样狂暴，父亲的死并不能改变他们的性情。

霍普特曼的下两个剧本是《寂寞的人们》(1891)和《克拉姆普顿》(1891)。这两部作品同样是反映不幸的家庭生活；但它们却摆脱了自然主义的影响，赋有现实主义的思想内容。《寂寞的人们》是作者的名剧之一。通过一个富有理想的人物的生活遭遇及其悲惨结局，它比较深刻地揭示了资本主义世界个人理想与现实生活之间的冲突，新旧势力之间的矛盾，宗教伦理的传统观念与自由进取思想之间的斗争。

当然，年青的约翰·华克拉所追求的生活理想只不过是一种不切实际的幻想，并不包含明确的社会内容。他的女友安娜·马尔也是一个思想超过实践的人物，很难说有什么积极的生活目标。不过他们都希望从那种庸俗卑贱的现实环境中冲出去，而不愿带着沉重的生活枷锁随波逐流。在作者看来，象这样抱有理想的青年，在资本主义社会，竟会变成多余的人，不是象孤鸿一般地漂泊无依，找不到自己的归宿，便是过着孤寂无援的生活，最后落得个自尽的下场。而虚伪自私和庸俗愚昧的思想意识又是那么可怕，就象毒菌一样腐蚀着人们的灵魂。这是一种极其可恶的社会现象。

《克拉姆普顿》系描写一个画家的悲惨遭遇。象《寂寞的人们》一样，它所反映的残酷的生活现实也压得人们吐不过气来，使人们感到黑暗重重，毫无出路。霍普特曼不能满足于这一类揭露性质的创作，于是接着写了一部反映工人暴动的强有力的戏剧《织布工人》。这部作品是在当时德国工人运动的鼓舞之下

写成的，它达到了作者的现实主义戏剧的最高峰。

恩格斯批评英国女作家玛格丽特·哈克奈斯在她的《城市姑娘》里把工人阶级描写成不能自助，甚至没有作出任何企图自助的努力的消极群众时指出："如果这是对1800年或1810年，即圣西门和罗伯特·欧文的时代的正确描写，那末，在1887年，在一个有幸参加了战斗无产阶级的大部分斗争差不多五十年之久的人看来，这就不可能是正确的了。工人阶级对他们四周的压迫环境所进行的叛逆的反抗，他们为恢复自己做人的地位所作的剧烈的努力——半自觉的或自觉的，都属于历史，因而也应当在现实主义领域内占有自己的地位。"①

这是恩格斯在一八八八年对于当时的现实主义作家提出的要求。十九世纪末，在工人运动和马克思主义的影响下，西欧现实主义戏剧获得了发展和提高；但是象《织布工人》这样反映工人暴动的戏剧却不是容易找到的。这部戏剧对于后来西欧现实主义戏剧的发展有着深远的影响。

《织布工人》的题材系取自一八四四年西里西亚的一次工人暴动的历史事件，作者在剧本的献词里写道："亲爱的父亲，您知道什么感情使我把这篇作品献给您，我是无须在这儿加以分析的。我的祖父在年青的时候，也是一个穷苦的织工，象本书中所描写的那些工人一样；这个剧本就是萌芽于您所讲的那些关于他的故事。无论这篇作品是生动有力，还是腐烂透心，它总是'象哈姆莱特那样可怜'的人所能奉献的最好的东西。"霍普特曼当时深深地被那如火如荼的工人运动所吸引，并因自己没有亲身参加到工人运动中去而感到不安。

① 恩格斯：《致玛格丽特·哈克奈斯》。《马克思恩格斯全集》第37卷，第41页。人民出版社1971年版。

在《织布工人》里面，霍普特曼力图充分揭示工人暴动这一激动人心的主题，因而着重表现了工人群众的生活处境和斗争行动，以便加深观众和读者的印象，让他们看到工人们受到怎样残酷的剥削和压迫，看到饥饿与死亡怎样在威胁他们的生存，看到他们对于资本家的难以遏止的忿怒以及他们争取生活权利的愿望和斗争精神，从而激发人们对于资本家的憎恨和对于工人群众的同情。工人群众既不曾被资本家的欺诈手段所屈服，也没有被警察的武力所吓倒，他们的斗争行动直到戏剧动作结束以后还没有停止，这是一种意味深长和新鲜动人的表现形式。

剧本的题材既是取自历史事实，它就不可能不表现有某些时代的局限性。比如说，织工们所进行的是一种自发性的斗争，他们还没有也不可能形成自己的革命政党来从事组织和领导工作，因此也不可能确立真正的革命目标。虽然如此，他们的斗争意志却表现得很坚定，没有动摇妥协的地方。剧本没有个别的英雄人物。它的英雄人物是工人群众的集体，是工人阶级的集体主义。作者怀着深厚的同情心刻划了一批优秀的工人形象，同时也指出了个别工人的保守落后思想。

德意志帝国的统治集团非常仇视这个剧本。它初次在柏林和观众见面时就遭到禁演；但是很快就流传到国外，被译成许多国家的文字，并被搬上了舞台。

霍普特曼的下一个剧本是《獭皮》(1892)。它系表现一个妇女所指使的偷盗事件，其中对于当时德国警察、官吏的愚昧无知和独断专横作了有力的讽刺，同时也表现了作者对于穷苦人民的同情。

德意志帝国政府日益加强了反动统治，德国社会民主党内

的机会主义在恩格斯死后，又大肆嚣张起来，对于工人运动起了越来越大的破坏作用，这就使得人们感到惶惑不安和前途暗淡。在这种情况之下，霍普特曼也往往离开了重要的社会主题，进入一种幻想的世界，对于人们的生活前途作出了消极的结论。这一点在他的下一个剧本《汉纳勒的升天》(1893)中可以看得出来。

汉纳勒是一个可怜的女孩。她的母亲不堪她的继父的虐待，已经投水自杀，她自己也想追随她的母亲离开人间。经过一个牧师的救助，汉纳勒被送到一个挤满了穷人的救济医院去治疗。这是剧本开始时所表现的情况。接着而来的是出现在垂死的汉纳勒面前的各种幻景。既有她往日所经历的各种生活图景，也有她将达到的地方，由此形成了两个不同世界的鲜明对照：悲惨的现实世界和极乐的天堂。在作者看来，对于穷苦的人们来说，生是痛苦，死是安宁。

一八九五年，霍普特曼企图运用历史题材进行创作，下了很大的工夫；但是他所完成的历史剧《弗罗里安·盖耶尔》却不为人们所接受，于是他写了另一名剧《沉钟》(1896)。如果说，《日出之前》是他的自然主义戏剧的代表作品，《织布工人》是他的现实主义戏剧的代表作品，那么《沉钟》则是他的象征主义戏剧的代表作品。

《沉钟》所表现的主题，在霍普特曼的戏剧创作中，是有着很大的概括意义的。他愈来愈感到，在资本主义社会，人们的主观愿望往往是和客观现实相矛盾的，而生活周围的黑暗势力是如此强大，它完全支配着人们的生活前途，因此他不止一次地揭示理想与现实之间的冲突这个主题。比较地说，这个主题在《沉钟》里面是表现得特别深沉的。

《沉钟》的主人公亨利希是一个有名的铸钟匠。他希望铸造一口大钟，把它悬挂在高山之巅的教堂顶上，用它的声音去镇压山里的群妖；不料搬运在半山之间，他和钟一起被他们暗中推到山脚下的沼泽里去了。通过一段黑森林的崎岖道路，他好不容易爬到山顶上来，遇见精灵罗腾德伦。在他的鼓舞和帮助之下，亨利希立志再造一座更加宏伟的巨钟，让它的声音能够响彻云霄，直达太阳。但是，这是一项艰巨的工作，它必须具备克服各种障碍的力量和决心才能够完成，因为无论是在现实社会或精灵世界都存在破坏他的理想的敌对势力。他既没有力量防范许多妖怪的暗算，也没有决心摆脱现实生活中庸俗势力的干扰，一旦听到由于他抛弃家庭而投水自尽的妻子在水底敲打沉钟的声音，他便翻然悔恨过去，埋怨罗腾德伦欺骗了他，并且不顾她的劝阻，终于放弃铸钟的工作，重新回到家里去了。现在妻子已经死亡，孩子们也不见了，而左邻右舍的人们又给他以无情打击，使他不得不再到山上来求助于罗腾德伦。可惜为时太晚，罗腾德伦爱莫能助，等待着他的只是死亡。

剧本的每一个人物都有一定的象征意义。如罗腾德伦象征着理想、幸福、自由和青春的力量，象征着现实生活中庸俗势力的则是牧师和教师等人，亨利希的妻子和孩子象征着家室之累，亨利希本人乃是人生的象征。在理想与现实的冲突之中，他扮演着一个可怜的悲剧角色。

在剧本的结尾时，罗腾德伦拥抱着亨利希，并且喊道："太阳出来了。"亨利希却说："我听见它们了！那是太阳的钟声！太阳……太阳临近了！……黑夜还……长呢！"（天亮了，他死去）这个结尾是比较费解的，而且也有不同的解释。有人认为它是乐观主义的表现，有人认为是悲观情绪的表现；但是根据霍普

特曼这时的思想情绪和整个剧本所表现的情况看，第二种结论应该是比较切合实际的。

自《沉钟》以后，直到第一次世界大战为止，霍普特曼继续创作了许多剧本，其间所表现的情况较之以往更加复杂。一方面，他继续创作象征主义的戏剧，如《彼芭在跳舞》(1906)便是其中比较著名的一部。彼芭象征着闪烁不定的理想，即令有钱有势的人也无法和它接近，只有诗人才有得到它的可能。另一方面，他也写了一些反映现实生活的作品，如《车夫汉塞尔》(1898)，《火焰》(1901)，《大老鼠》(1911)与《席林的逃走》(1912)等等。《车夫汉塞尔》写的是一个妻子逼死丈夫的故事，《火焰》是《獭皮》的续篇，《大老鼠》反映社会底层的悲惨生活，《席林的逃走》则是描写一个艺术家的悲剧。

从一九一〇年起，霍普特曼又回到小说创作方面去了，他的戏剧创作相对地减少了。总的来说，他的重要创作时期已经接近尾声了。

由于创作上的成就，霍普特曼于一九一二年获得诺贝尔文学奖金，许多世界闻名的大学都授予他以荣誉博士的称号。

在第一次世界大战期间，霍普特曼象当时欧洲的许多知识分子一样，对于帝国主义战争的性质认识不清，有着和平主义的思想倾向。战争结束以后，他还在从事创作活动，但日益和现实社会生活脱离，再也不曾留下特别重要的剧作了。

苏德曼及其戏剧创作

与霍普特曼同时代的德国剧作家颇不乏人，真正优秀的却很少。反动统治阶级阻碍了德国戏剧的发展和繁荣。这里应该

介绍一下的是苏德曼。

苏德曼(1857—1928)出身贫寒，小时候作过学徒，在大学时代是半工半读，毕业后从事新闻工作，直到一八八九年以后才开始专业的文艺创作生活。在他的第一部名剧《荣誉》(1889)问世以后，苏德曼写过一系列颇受欢迎的剧本，因而不仅在德国戏剧界获得很高的声望，同时也受到国外评论家的赞许，为十九世纪末和二十世纪初的德国戏剧增添了光彩。

在《荣誉》里面，作者揭露一贫一富的两个家庭之间的冲突；并对资产阶级的荣誉观念进行了批判。富家的儿子和贫家的女儿发生暧昧关系，以致引起很大的风波，富家的父亲乃以巨金作为平息风波的诱饵。当他又发现他自己的女儿和贫家的儿子正在恋爱的时候，他便立即强迫她离开家庭，因为他认为她已破坏家庭的荣誉。这两个家庭之间的矛盾表现得很尖锐。那么如何使它得到解决呢？作者是通过一个和事人来从中和解的。就描写"生活的片断"这一原则而言，苏德曼是个标准的自然主义者。从解决戏剧冲突这一方面来看，他则具有感伤主义和调和社会矛盾的思想倾向。

除《荣誉》以外，苏德曼还写过一些自然主义的戏剧，其中以《故乡；或玛格达》(1893)最为著名。因为不满意父亲作主的婚约，女主人公玛格达忿然出走，数年后成了柏林音乐界的红人。应一个音乐会的邀请，玛格达返回故乡，重与父亲团聚，但她绝不承认自己以往的行为有什么错误。当父亲知道她曾和一个男子同居并生有一个孩子的时候，父女之间的斗争又进一步激烈起来。在一怒之下，父亲大骂女儿有伤家庭的名誉，想用手枪结束她的生命，不料在行凶之际自己却中风死了。《故乡》和苏德曼其他的一些作品一样，对于资产阶级庸俗虚伪的思想意

识和生活作风作了一些揭露和批判；但他基本上还是这个阶级的同情者和赞赏者。

苏德曼也写过一些象征主义的戏剧，《三根苍鹭的羽毛》(1899)便是这一方面的代表作品。这个剧本系表现一个王子追求理想并因此而产生的悲剧结果；它暴露了苏德曼的消极悲观的思想感情。

应该说，苏德曼的戏剧或多或少地接触到一些社会问题；但它们的思想水平是不高的。他追求外在的戏剧效果的倾向在许多作品里都表现得很明显。

三 剧场艺术

十九世纪后半期德国的戏剧演出工作是比较活跃的。在这一方面占着重要地位的首先是世界闻名的梅宁根剧团。这个剧团是由梅宁根公爵乔治二世亲自领导的。

乔治二世(1826—1914)是一个颇有艺术才能和艺术修养的人物。他力图改变德国剧院事业的落后面貌，提高德国戏剧的表演艺术水平，使其具有世界意义，因而组织了一个规模宏大的旅行剧团，在欧洲各地举行巡回演出，并且打破了一般宫廷剧院的演出传统，不注重上演歌剧或芭蕾舞剧，而是专心一致地上演戏剧，认真地研究戏剧艺术的价值，特别是有关导演方面的问题。在名导演克隆勒克的帮助下，乔治公爵对于剧场艺术进行了多方面的改革工作，首先是降低了个别演员的突出地位，强调表演艺术的集体性，并加强了导演的权力，形成了导演中心制。其他如服装和舞台设计等等，他们都根据剧团专门上演的古典剧目的要求，极力达到历史的准确性和舞台艺术的完

美性。

从一八七四年到一八九〇年，梅宁根剧团曾经到九个国家作巡回演出，经历了三十八个城市，受到普遍的欢迎，对于许多著名的剧院都有不同程度的影响。这种影响还不限于它所到过的地方。

梅宁根剧团在艺术思想上是有许多缺陷的。在它上演的剧目中，席勒和莎士比亚的作品占有头等重要的地位，克莱斯特的戏剧也不少；而当代的剧本则甚缺乏。强调服装和舞台设计的重要性是这个剧团的又一特征。这里面存在着泥古和华而不实的偏向。由于过分强调导演的作用，使得导演和演员不能通力合作从而充分发挥集体的创作力量，妨碍了艺术质量的提高。

虽然如此，梅宁根剧团的成就是不可磨灭的。我们知道，自从一八六九年剧院专利权被废除以后，德国的剧院数目大大地有所增加；它们大都是营利性质的，对于艺术既没有钻研的兴趣，也不尊重。在这种情况下，梅宁根剧团对待艺术的严肃认真的态度和劳动热情，就显得特别可贵了。它的导演中心制度不足为法，它的导演方法却有可取的地方。

一八八九年，德国出现了另一个重要的戏剧演出团体，这就是柏林的自由舞台。这是德国自然主义运动的产物，也是在安图昂的直接影响之下组织起来的，著名的导演奥托·布拉姆(1856—1912)是它的领导人。根据规定，自由舞台必须成为一个新型的戏剧演出机构，它的努力方向是建立新的真实的艺术，专门上演反映当代生活的剧本，因而一经成立，便上演了易卜生、比昂逊、斯特林堡和列夫·托尔斯泰等人一系列的作品。当然，它和德国自己的剧作家霍普特曼和苏德曼等人有着

十分密切的关系。它是德国自然主义戏剧的发祥地。

奥托·布拉姆是十九世纪末和二十世纪初德国最著名的导演和强有力的剧院领导人。他在德国戏剧界的地位，一如安图昂在法国戏剧界的地位，是具有权威性质的。他们都是博学多才的艺术实践家和理论家，对于欧洲各国导演艺术的影响很大。同样，作为自然主义的导演，他们在处理易卜生等人的戏剧时，往往过于强调其中自然主义的因素，因而或多或少地损害了它们所赋有的现实主义的思想内容，降低了它们的社会教育意义。

在自由舞台的演出艺术方面，尤其是在布拉姆的导演工作中，由自然主义转化为印象主义和象征主义的情况也得到了反映。起初，他坚持自然主义的导演方法，后来逐渐进入印象主义和象征主义的轨道，不要求外在的庞杂繁琐的舞台布景，强调人物形象的心理活动和剧本的内在意义的表现，因此非常喜欢运用"间歇"和抑制舞台灯光的表现手法，以便达到他的创作意图。布拉姆的导演艺术随着当时德国的戏剧创作而有所变化，反过来也影响着戏剧创作的发展。

自由舞台的生命是很短暂的；但是在它的影响之下，许多象这一类的实验剧院在德国各地先后成立起来。在这些剧院当中，有的和工人运动以及各种进步力量有着密切的联系，因而它们展开了具有进步意义的戏剧活动；但这并没有能够形成德国戏剧界的主流。相反地，这种活动还显得比较幼稚，不曾得到多大发展就停顿下来了。

一八九〇年，和德国社会民主党有联系的自由人民舞台宣告成立。它提出了艺术应该属于人民而不应该是一部分人或一个阶级的特权的口号，并且在短时间内演出了大量的进步戏

剧，特别是易卜生的现实主义的作品；可惜不到两年，由于领导人的意见不一致，这个剧院的内部便形成了分裂局面，于是新自由舞台从此产生。分裂之后，自由人民舞台由梅林等人直接领导，继续以往的演出活动，同时展开了激烈的有关艺术路线的斗争。机会主义终于占了上风，这个剧院便放弃了具有政治原则的剧目，因此也就丧失了它的重要意义。

随着剧院事业的发展，演员的人数也大有增加，然而他们的艺术质量却很平常，这是当时德国戏剧界的一个显著特征。在布拉姆的影响下，名演员莱希尔(1849—1924)曾经参加到自然主义戏剧演出的行列中来，扮演过易卜生、霍普特曼和斯特林堡等人的作品中一系列的主要人物，对于当时的许多演员都有一定的影响。世界闻名的导演兼剧院领导人莱茵哈特很赏识他，并且同他合作，进一步提高了他的声望；但是莱希尔在表演方面的成就却是不大的。他的艺术特征是对于人物心理作细致的分析，没有超出自然主义的巢穴，而且后来还带有主观的病理上的色彩。

十九世纪末，在德国剧院里，各种颓废落后的导演艺术和表演艺术则获得了普遍的滋长，导演和演员为发展现实主义而斗争的活动已不多见，能够作出成绩来的就更少了。这种情况到了二十世纪初显得特别严重。在这一时期，德国最有威望的导演是莱茵哈特；最有名的演员是莫伊西(1880—1935)。

莱茵哈特(1873—1943)生于奥地利，原来是个演员，于十九世纪末来到柏林，不久就当了导演。他的戏剧艺术修养是相当全面的，艺术才能也不平凡，但是艺术思想却是很成问题的。如果说，颓废主义在德国导演艺术中日益加深，那么，批评家把这一情况归咎于莱茵哈特并不是没有根据的。他曾经在柏林建

立小剧院，上演了高尔基的《底层》；但是他的象征主义和神秘主义的倾向却在这次演出中得到鲜明的反映，曲解了作品的思想内容。在柏林领导德意志剧院和其他的剧院期间(1905—1914)，莱茵哈特上演过各式各样的剧本，包括莎士比亚的戏剧在内，他的唯美主义的特色也从此表现出来。他尽量考究富丽堂皇的舞台布景，特别喜欢运用音乐，追求奇特的效果，至于作品的思想内容，则往往有所忽视。

德国戏剧艺术的颓废倾向在莫伊西的表演艺术中也有所反映。他是一个悲剧演员，演过许多古典名剧，在创造人物形象时力求简单自然，进行心理分析；但由于缺乏历史观点和正确处理古典作品的态度和气质，他往往把它们的英雄人物表现成为当代的人，缺乏他们被赋予的那种高度的热情和英雄气概，例如他所扮演的哈姆莱特就是一个当代知识分子的形象，神经脆弱，动摇不定。莫伊西曾经长时期在莱茵哈特的领导下从事表演工作，他的艺术思想显然是和莱茵哈特的影响分不开的。

第五节　英国戏剧

一　戏剧的发展

十九世纪七十年代和八十年代，英国戏剧仍旧是处在一种落后的状况；演出活动固然相当活跃，上演的剧目却陈腐不堪。除了那些统治舞台的情节剧和纯属娱乐性质的戏剧以外，古典剧目也还有一些，不过这些古典作品的演出质量大都是不高的。

在这一时期，诗人丁尼生(1809—1892)和史文朋(1837—

1909）等人也写过一些戏剧；但是这些作品不是质量不高，就是难于上演，对于英国戏剧的发展没有产生什么有益的作用。值得注意的是戏剧家威廉·阿契尔的工作。他在七十年代末开始将易卜生的剧本翻译过来，并且上演，这就给英国戏剧增进了新的血液，对于后来英国现实主义戏剧的发展有着很大的影响。十九世纪末和二十世纪上半期最著名的现实主义的戏剧家萧伯纳便是在易卜生的直接影响之下开始他的戏剧创作活动的。

从十九世纪九十年代初起，英国戏剧开始进入一个新的发展阶段，而且很快地形成了繁荣的局面。这一阶段的成就是以萧伯纳的现实主义戏剧为其主要标志的；同时和王尔德、高尔兹华绥等人也有着不可分割的关系。

一般认为，王尔德是唯美主义大师，颓废派的代表人物；但是他的戏剧创作，揭露了英国贵族资产阶级社会生活的丑恶面貌，为英国戏剧的发展开辟了道路。如果说，王尔德的戏剧对于英国上流社会的抨击不够深刻，而且只限于个别的生活现象，从来没有构成强有力的社会主题，那么琼斯（1851—1929）和平乃罗（1855—1934）等人的作品就更差了。这些作家的作品不仅没有建立重大的社会主题，缺乏对于资产阶级堕落生活的批判，而且也没有摆脱情节剧的桎梏。特别是平乃罗，他是英国最推崇斯克莱布的剧作家。琼斯的一部名剧叫做《迈克尔和他失去的守护神》，其中写的是一个牧师发现和他相爱的一个妇女的丈夫还活着而感到悔恨的故事。平乃罗的名剧《谭魁雷的第二个妻子》则写的是这个妻子因害怕丈夫知道她过去有情人不再爱她而自杀的故事。有些评论家把这些剧作家和萧伯纳等人相提并论，这显然是不适当的。

在这一历史时期，给英国戏剧作出重要贡献的，主要是爱尔兰的作家。除了萧伯纳和王尔德以外，这里面还有夏芝(1865—1939)、格里哥利夫人(1852—1932)和沁孤(1871—1909)等人。后面三个作家都是当时爱尔兰文艺复兴运动中的健将，而夏芝则是其中的主要领导人。

爱尔兰的文艺复兴运动是爱尔兰民族运动的一个组成部分，参加这一运动的作家力图以自己的作品来唤起爱尔兰人民的民族感情和反抗英国帝国主义统治的爱国思想，以达到民族独立的目的。夏芝等人不仅写了许多戏剧，同时还在都柏林建立了自己的剧院，积极地参加演出活动，使爱尔兰的民族戏剧获得空前的发展。他们的戏剧创作，富有地方色彩和爱国主义精神；但是故事题材和主题思想却大都缺乏激发革命斗志的力量，有些作品还多少流露出消极颓废的思想倾向。

由于艺术观点不同，这些作家对于萧伯纳的创作成就采取了否定态度，特别不满意他在易卜生的影响下创造出来的社会问题剧。他们的兴趣主要在于表现抽象的人生问题，而不是具体地反映重大的社会矛盾和阶级斗争。尤其是夏芝，他最喜欢探讨空洞的人生哲理，因此往往妨碍了有关民族解放问题的表现。

夏芝的一部名剧叫作《衷心向往的地方》(1894)。这是一部独幕剧。它的故事情节系发生在一个遥远的时代。通过一个少妇的生活处境和内心希望的描绘，作品揭示了现实与理想之间的矛盾，从而表明了作者对于自由的追求。那么这个少妇所衷心向往的地方究竟在哪里呢？它不是现实世界，而是仙境。当然，夏芝所追求的自由并不完全属于个人生活，而是与爱尔兰民族和整个人类社会的前途相联系的。

格里哥利夫人和沁孤没有夏芝那么多的幻想，他们的作品具有更多的现实生活内容，抽象性质的东西较少，使人们比较容易了解；但是它们所表现的思想高度也很有限。格里哥利夫人的独幕剧《月亮上升》(1907)是比较重要的。它描写的是一个被通缉的爱尔兰的爱国者在一个军官的庇护下逃走的故事。剧本的名称乃是由歌唱爱尔兰民族解放的一支歌曲的名称而来。沁孤的名剧《航海者》(1904)也是一个独幕剧。它反映了爱尔兰穷苦人民的处境，一家两个兄弟为了生活先后在海里淹死了。象夏芝一样，格里哥利夫人和沁孤对于自由幸福的生活都是有着强烈的要求的。

萧伯纳曾经多次指出，英国政府对于戏剧一直是采取敌视和迫害政策的。这种政策在萧伯纳积极从事创作活动的时候，由于英国帝国主义面临着日益增长的危机而变本加厉地严酷起来。英国统治集团对于萧伯纳的进步思想特别仇恨，他的作品不是遭到禁止出版或上演，便是遭到资产阶级剧院的排斥和资产阶级批评家的攻击。面对这种情况，萧伯纳也就不能不给敌人以反击，多方面揭露他们的卑鄙行为。他的现实主义的戏剧艺术就是在同强大的敌人作艰苦斗争的过程中成长和发展起来的。

英国统治阶级不仅仇恨萧伯纳，而且仇恨所有的进步作家，对于那些颓废反动作家则尽量加以收买和鼓励，并把他们作为反对进步作家的工具，这样就在英国戏剧界形成了两条道路的斗争。这一斗争随着英国工人运动和民主运动的发展而愈益激烈，从而使进步的戏剧艺术在英国戏剧界取得了重要地位。这是十九世纪末和二十世纪初英国戏剧发展中的一个显著特征。

英国统治集团对于进步戏剧的迫害和进步作家所展开的反迫害的斗争，在萧伯纳和高尔兹华绥的一些文章里面都可以看到。他们的戏剧创作也可以概括这一时期整个英国现实主义戏剧所取得的成就。他们的戏剧创作成就不仅和当时国内外的各种社会运动有着密切的联系，同时也是和国外的先进艺术的影响分不开的。但是英国资产阶级的改良主义也妨碍了他们的戏剧艺术质量的提高，这一点是十分明显的。

英国的进步戏剧取得了重大的胜利；同时各种颓废反动的戏剧也有不同程度的发展。在这一方面，王尔德的艺术观点产生了明显的不良影响，作家毛姆的艺术思想和戏剧创作实践便是一个有力的证据。这个作家在他的一部戏剧集的自序中曾经公开地承认，他是为了金钱和快乐写戏的，并且宣称："戏剧的目的不是教育，而是娱乐，艺术与道德无关"。从《弗列德利克太太》(1907)开始，他作为剧作家而有了名气，并写下一大批表现英国上流社会的剧本，对于资产阶级和贵族阶级的荒淫无耻和腐化堕落的思想意识和生活作风没有厌恶之情，因此也就不可能采取认真的批判态度。这是和他的颓废的世界观相一致的。在他看来，现实生活就是如此，人们不可能改变它，艺术将它反映出来未尝不可，要对它进行批判则大可不必。

毛姆是一个具有代表意义的英国资产阶级的剧作家，他的颓废思想在第一次世界大战以后的戏剧创作中得到进一步的表现。英国资产阶级剧院为这一类的戏剧大开方便之门，以便和进步的剧院分庭抗礼，为自己猎取利润，这又助长了英国的颓废戏剧和反动戏剧的发展，加深了英国资产阶级戏剧的危机。

二 作家与作品

王尔德及其戏剧创作

王尔德(1854? —1900)出身于爱尔兰的一个很有教养的资产阶级家庭，父亲是个著名的医生，母亲对于文艺很有研究。在牛津大学念书的时候(1874—1878)，王尔德便以优异的学习成绩引起该校师生和他的亲友们的注意；可是他的一些反常的生活作风也使他们感到不安。在大学毕业以前，他曾游历意大利和希腊，这对于他的艺术观的形成颇多影响。毕业后，他参加了当时的拉斐尔前派运动，他的唯美主义思想得到很大的发展。

一八八一年，王尔德去美国讲学，著有《英国的文艺复兴》和《美国的装饰美术》二书。他的唯美主义的文艺理论对于美国文艺界产生了重大的影响。

一八八三年，王尔德由美返国，不久即前往巴黎住了一段时间，结识了一批法国文豪，包括雨果和左拉等人在内。他的戏剧创作的重要时期是在十九世纪九十年代，最早的一部剧作《维拉·或虚无党人》则是在一八八三年写的。

王尔德在巴黎过着极其豪华的生活，将所有的金钱花光后返回伦敦，结了婚，他的放纵不羁的生活作风却一如从前，最后弄得身败名裂，被迫再度迁居法国，郁郁不乐地死在巴黎。

王尔德的思想状况是很复杂的。他认为资本主义制度是不合理的，资产阶级的生活是庸俗不堪的，资产阶级的道德是虚伪的，这一切都和真正的艺术不相容。在有些作品里面，他对于资产阶级的剥削行为表示很大的不满，并采取了揭露和批判

的态度。他甚至在《社会主义制度下人的心灵》一文中表示向往社会主义社会。当然，他不了解什么是社会主义，更不了解怎样才能建立社会主义社会。他既不满意资本主义的社会现实，又无法加以改变，于是思想陷入苦闷和混乱之中。在这种情况下，他无论在文艺理论或个人生活方面，都走到非常荒谬的极端，因此不仅损害了他的创作才能，而且断送了他的生活前途。

王尔德极力主张为艺术而艺术，艺术家的灵魂深处乃是美的唯一源泉，艺术愈超脱社会生活和道德宣教就愈能避免庸俗的倾向，愈能达到完美的境界。他的唯美主义实际上是一种享乐主义，是在“美”的名义下鼓励纵欲行为和无限制地发展个性，宣传动物的本能，败坏人类文明和道德风尚。他为现代资产阶级的颓废艺术进一步开辟了道路和提供了广泛的理论依据。

在十九世纪九十年代以前，王尔德已经写了许多各式各样的文学作品。继他的著名小说《格雷的画像》(1890)之后，他集中力量创作了几部戏剧：《莎乐美》(1892)，《温德米尔夫人的扇子》(1892)，《一个无足轻重的妇女》(1893)，《理想的丈夫》(1895)和《认真是最要紧的》(1895)。《莎乐美》是最能表现王尔德的唯美主义艺术观点的一部戏剧；其他的四部戏剧则是所谓的风俗喜剧。《莎乐美》的故事出自《圣经》，王尔德怀着极大的兴趣描写女主人公莎乐美由于追求爱情不遂杀死对方的疯狂行为。这个剧本并不是为了上演而是为了艺术欣赏而写的。整个剧情充满矛盾冲突，从头到尾不断地向前发展，一气呵成。戏剧动作紧张而富于节奏感，使人惊奇，颇有吸引力。风俗喜剧则取材于英国的现实社会生活，戏剧性很强，语言俏皮而生动有力。但是它们所反映的都是上流社会的私生活和家庭问题，没

有什么深刻的思想内容。

《温德米尔夫人的扇子》是王尔德的一部最流行的戏剧。它的故事情节比较简单，戏剧动作发生在一天之内，分为四幕。在温德米尔夫人的生日那一天，有人来告诉她，温德米尔伯爵对她不忠实，和埃尔林太太发生了暧昧关系；实际上，这位太太乃是温德米尔夫人的母亲；只是她从小就被遗弃，以为她的母亲早已死亡。在一怒之下，温德米尔夫人竟跑到一个正在向她求爱的男子家里去了。她的母亲为了挽救她，立即前来劝她回去；不料她的丈夫和另外几个男子来了，他们母女两人只得躲藏起来。当发现温德米尔夫人的扇子还留在桌上的时候，她的丈夫便对房子的主人发怒了，以为他和自己的妻子有不正当的行为，非把她搜查出来不可。因此，埃尔林太太不得不出来打掩护，让她的女儿乘机溜走。这样一来，温德米尔夫人不再憎恨她，反而认为她是能够牺牲自己的名誉去解别人之围的好人；但她始终不知道这位太太就是她自己的母亲。

在剧本里面，除了两个仆人以外，都是英国上流社会的男男女女。他们饱食终日，无所用心，不是说长道短，无事生非，就是追求不法的爱情。王尔德并不是怀着憎恶的心情来揭露这种生活作风的。

王尔德的这些戏剧在当时是广为演出的，对于英国戏剧的发展起了一定的推动作用，同时也给它带来了不良的影响。

萧伯纳及其戏剧创作

对于萧伯纳的研究，应该说是研究十九世纪末和二十世纪初英国戏剧最重要的课题。他是艺术家，也是社会活动家和思

想家。他之所以重要，不仅在于他的大量的创作成就，同时在于他对帝国主义特别是英国帝国主义所坚持的斗争。他反对资产阶级的蛮横统治和欺骗掠夺行为，同情工人阶级和被压迫者的困难处境，希望人类社会进步，要求真正的民主自由。

萧伯纳(1856—1950)生于都柏林，父亲是个小职员，也曾经营过工商业；母亲是音乐教师，对于未来的戏剧家的学业有很大的帮助。从十五岁起，萧伯纳便开始从事工作，二十岁时从都柏林去伦敦，以谋生活出路。在伦敦的最初十年中，肖伯纳写过一些作品，未能出版，他一直是挣扎在饥饿线上。后来经过威廉·阿契尔的介绍，他从事新闻工作，为报纸杂志撰写各种文艺评论文章；但生活状况并没有因此而多加改善。

一八八三年，萧伯纳听到美国经济学家亨利·乔治有关土地问题的报告，颇受感动，从此钻研马克思的著作，接近英国的社会主义运动。亨利·乔治的土地国有化的计划当时是轰动英国的，对于萧伯纳的影响很深；但是正如恩格斯所指出，这种计划不过是李嘉图派的计划，完全是资产阶级的东西。一八八四年，费边社宣告成立。作为该社创始人之一的萧伯纳，曾经写了很多“费边论文”，展开演说活动，要求英国社会实行合理的改革。从这些方面，我们可以看出，萧伯纳并没有真正接受马克思主义的革命理论。他的社会理想，实际上都是幻想。他的费边社的社会主义学说，即“自由的社会主义渗透”学说，也就是改良主义的学说。处在帝国主义时代，英国维多利亚王朝的保守主义和阶级偏见占着统治地位，社会上的传统势力和宗教狂热以及资产阶级虚伪自私的思想作风是那样牢不可破，萧伯纳对于改革社会所作的一切努力都是徒劳。

在第一次世界大战期间，萧伯纳对于帝国主义发动侵略战

争的疯狂行为进行了谴责。在年轻的苏联遭到帝国主义武装干涉的日子里，他曾经为反对这种侵略行为而斗争。在文学艺术方面，他承认自己是先进的俄罗斯作家的学生，虚心向列夫·托尔斯泰和契诃夫等人学习，对高尔基表示崇高的敬意。一九三一年，他去苏联欢度他的七十五寿辰，一九三二年前来访问中国。

萧伯纳是一位勤学苦练的作家，作品非常丰富，其中以戏剧创作最为重要。他的戏剧创作的主要成就，首先在于它成功地打破了模仿外国的传统，注意表现当代的社会问题，富有进步的主题思想。他曾经表示：戏剧应该是大众的，应该发挥其社会教育作用，如果是为艺术而艺术，他宁可不写一行。

萧伯纳特别憎恨英国资产阶级社会的陈腐思想、保守观念、阶级偏见、虚伪自私和偶像崇拜等等，因此他一开始就在戏剧创作中对这些问题进行概括性的揭露和批判，并且常常运用他的似非而是的隽语，他的幽默、诙谐、俏皮话以及笑剧的创作手法达到社会讽刺的目的。他在《易卜生主义的精华》中承认，对于资本主义社会的批判，他接受了易卜生很大的影响；但是事实很明显，他的戏剧具有更加广泛的社会意义。他抨击英国社会中的种种丑恶现象，也反对帝国主义和民族沙文主义。

为了反对当时英国甚嚣尘上的庸俗喜剧和情节剧，从而改变英国戏剧的落后面貌，萧伯纳曾经和著名的导演兼剧院领导人约翰·格兰建立了很好的合作关系。一八九一年，格兰在伦敦创立独立剧院，上演欧洲各国的名剧，萧伯纳也为它写戏。萧伯纳和独立剧院及其领导人格兰的关系，就象左拉和巴黎的自由剧院及其领导人安图昂的关系以及霍普特曼和柏林的自由舞台及其领导人奥托·布拉姆的关系一样，是彼此不能分开的。萧伯纳和格兰的合作，引起了英国的传统剧院和资产阶级评论

家对于萧伯纳的猛烈攻击，称他为“可恶的易卜生主义者”，并拒绝上演他的剧本。

十九世纪九十年代是萧伯纳的创作力最旺盛的时期，其间完成了一系列的名剧，包括他所谓的“不快意的戏剧”和“快意的戏剧”。他的最初的三个剧本《鳏夫的房产》、《好逑者》和《华伦夫人的职业》，都是“不快意的戏剧”，因为它们所展示的是令人不愉快的事件和可恶的社会现实。这几部作品都是为独立剧院写的。

《鳏夫的房产》(1885—1892)原来是萧伯纳和威廉·阿契尔合作拟定的；但萧伯纳不同意阿契尔计划把它写成一个法国式的结构精致的剧本，写了两幕就停止下来了。过了七年之后，萧伯纳完全改变了阿契尔的意图，将这个剧本写成暴露资本主义剥削制度和资产阶级利己主义的现实主义戏剧。不顾穷人的饥饿和死亡，贫民区的房主萨托里阿斯采用各种残酷无情的手段榨取他们大量的金钱，并以这种血腥的财产去教育自己的女儿白朗琪，使其成为上流社会出色的妇女。象她的父亲一样，白朗琪也丝毫不同情那些穷苦人的困难处境，恰恰相反，她憎恨“那些喝得醉熏熏，又肮脏，又下贱，象猪一样混日子的穷鬼。”她的未婚夫屈兰奇发现她的父亲收入不清白，表示愤慨，劝她不要用那些肮脏钱，因此和她闹翻了；然而这种所谓“高尚的”表示是没有根据的，他自己同样拥有大量的租金收入，而且为了个人的利益，很快地变成了萨托里阿斯发财的伙伴，最后还是和白朗琪结婚了。这个剧本的内容简单而意味深长，萧伯纳就是用这种手法来对资产阶级的丑恶面貌进行揭露和讽刺的。

在《华伦夫人的职业》(1893)中，萧伯纳对于资本主义社会作了进一步的揭露和批判。他告诉我们，华伦夫人家里一共有

四姊妹，由于所选择的职业和生活道路不一样，她们的结果也就迥然不同了。她们之中有一人在一家白铅工厂做工，每天工作十二小时，一星期拿九个先令的工钱，直到最后中毒而死；另一人则嫁给每周收入十八先令的工人，辛勤地操持家务，穷苦不堪。其他的两姊妹，包括华伦夫人，都卖身投靠到贵族资产阶级的怀抱里去了。其结果，正如剧本所着重反映的那样，华伦夫人终于变成了资本家，经营那种卑鄙无耻的商业，出入上流社会，并能拿出大量的金钱，教养不知自己的父亲是谁的女儿薇薇，使她在英国头等学校里念书。这是一个生动有力的对比描绘，它揭示了资本主义社会的一种严酷现实：劳动人民生活在饥饿与死亡线上，象华伦夫人这样出卖灵魂的人却可以发财致富，享乐无穷。更重要的是，通过华伦夫人的职业和生活，萧伯纳揭开了一道纱幕，让人们看到那些"高贵的"英国贵族资产阶级的人物究竟堕落到怎样的地步。

萧伯纳对于华伦夫人是怀有一定同情心的。她的问题是个社会问题。为了生活，她不得不和贵族资产阶级的人物相周旋，在他们那里得到靠山。她诅咒资本主义社会威胁着人们的生存，使人堕落；但是她并不鄙弃她自己的职业和生活，反而要求她的女儿按照她的意愿决定自己的生活前途。可见华伦夫人已被贵族资产阶级的思想意识和生活习惯腐化得无可救药了。这是不能见谅于作者的。

薇薇这个人物倒是受到作者赞赏的。和她的母亲不同，薇薇是个新一代的要求上进的妇女，愿意劳动，不愿过寄生生活。当她确实知道她的母亲的职业和生活方式以后，马上就对她表示鄙弃，憎恨支持她的贵族资产阶级，拒绝接受她提供的用费，出去工作，走自食其力的生活道路。这当然是按照作者的

意见行事的。

“不快意的戏剧”在萧伯纳的创作中占着首要地位。它们的重要性不仅在于它们具有较高的批判现实主义的思想内容，而且还在于它们显示了作者的创作方法的艺术特色。剧本对于资本主义社会的揭露和批判是尖锐的，直截了当的，同时又是令人深思的。剧情的发展和矛盾冲突的解决往往表现在比较夸张的形式之中，但是非常合乎情理，不使人感到缺乏真实性。在这些作品里面，很少看到作者所爱好的那些似非而是的隽语，近乎游戏的诸趣更没有地位，而精辟的戏剧语言则具有高度的激动人心的力量，这样就大大地加强了作品揭发问题的威力。

“快意的戏剧”有《武器与武士》(1894)、《堪蒂达》(1894)和《支配命运的人》(1897)等。这些剧本表明作者减轻了对于资本主义社会的揭露和批判，企图用主观的想象代替客观的现实。诚然，萧伯纳对于资本主义制度，资产阶级的虚伪性，陈腐的道德观念，庸俗的婚姻以及功利主义的艺术等各方面的反感，在这些剧本里都有所反映；但是它们所涉及的主要问题是家庭问题，而且提出了许多抽象的道德原则，缺乏重要的社会政治意义。这种情况证明：费边社和英国工人运动中日益增长的改良主义和机会主义越来越影响萧伯纳的戏剧创作，使他陷入许多虚无缥缈的幻想之中。

除了以上的两种戏剧之外，萧伯纳还写过一些“清教戏剧”如《魔鬼的门徒》(1897)和《凯撒与克里奥佩特拉》(1898)等。在《凯撒与克里奥佩特拉》中，凯撒被描绘成“超人”，他的意志便是宇宙的意志，萧伯纳称之为“生命力”。这是一种反科学的哲学理论，后来在另一部哲学戏剧《人与超人》(1903)中获得了进一步的发挥。

《人与超人》是一部世界闻名的巨著，也是一部晦涩难懂的作品，其中除了阐明作者的反科学的哲学思想以外，还夹杂着他的神秘主义和改良主义的思想。很明显，萧伯纳的批判现实主义的精神减少了，他的讽刺笔调迟钝了，他的作品常常出现滑稽笑闹成分和游戏文章。第一次世界大战结束以前，他还写了不少的戏剧，其中以《英国佬的另一个岛》(1904)、《巴巴拉少校》(1905)、《匹克梅梁》(1912)和《伤心之家》(1913—1919)比较重要。《英国佬的另一个岛》是为爱尔兰民族剧院写的。它反映了英国资产阶级的议会政治和自由民主的虚伪性以及他们在这个岛上的掠夺行为。在《巴巴拉少校》里面，作者对于军火商人运用血腥手段发财致富的无耻行为进行了尖锐的揭露和批判。《匹克梅梁》则有力地讽刺了资产阶级的婚姻、道德和幸福等观念和成见，并创造了一个非常动人的民间少女形象伊丽莎。从《伤心之家》里，我们看到作者对待现实生活的消沉情绪，这无疑是和当时英国反动势力的加强与战争的影响分不开的。这部作品有个副标题：《俄国风格、英国主题的狂想曲》，萧伯纳在作品的序言里表示他是把契诃夫当作自己的老师之一的。

第一次世界大战以后，萧伯纳仍在不断地进行创作，也写有一些重要的剧本，这里就不说了。总之，他的戏剧创作成就是巨大的，是得到许多评论家的高度评价的。他的作品在许多国家有着大量的译本，并经常在舞台上出现；但是在他自己的祖国以及在美国的情况就不一样了。《华伦夫人的职业》曾经被英国政府禁演了几十年。它有一次在纽约上演时，美国当局甚至把参加演出的全部演员和主持演出的人一起逮捕起来。这就难怪萧伯纳对于这两个国家的统治集团极为憎恨，诅咒他们是人类文明的扼杀者。

高尔兹华绥及其戏剧创作

高尔兹华绥(1867—1933)是一位享有世界声誉的现实主义的小说家兼戏剧家。他是一个律师的儿子，受过高深的教育，在牛津大学法律系毕业以后，当了几年律师。因为对于英国的社会现实发生怀疑和不满，对于律师生活感到厌倦，他便放弃这种生活，漫游世界各国，然后开始他的文学活动。

高尔兹华绥的创作生活是从十九世纪末开始的；他的创作标志着二十世纪英国文学史上的一个重要阶段。它揭露资本主义社会的矛盾，批判资产阶级的文化，预示资本主义世界末日的到来。他希望在现实社会生活的基础上，再度掀起英国文艺复兴的高潮，而三十年的实践证明，他在文艺领域中所取得的成果是极其丰富的。

为了健全和繁荣英国的文学艺术，高尔兹华绥首先批判资本主义制度及其对于文学艺术和个性发展的不良影响，反对王尔德及其追随者的颓废艺术，并以自己的进步创作同英国政治社会生活中各种保守观点和传统势力进行斗争，企图将这些腐败不堪的东西清除出去。在第一次世界大战期间，他和萧伯纳一样，是站在反对帝国主义和极端民族主义的立场的。

高尔兹华绥是一位多产作家，既完成了大量的小说创作，也写过很多剧本。在戏剧方面，他是作家，也有理论著述。在《关于戏剧的几点意见》一文中，他规定了一些戏剧创作原则，即剧作家应该根据社会的需要，按照自己的意图，如实地描写生活，反映社会问题，既不矫揉造作，更不捏造事实，如此等等。他的戏剧创作就是这些理论的实践。

在他的戏剧创作中，《银匣》(1906)、《斗争》(1909)、《法网》(1910)和《群众》(1914)等都是比较重要的作品。高尔兹华绥深知英国法庭充满着黑暗，正义无法伸张，因此在《银匣》和《法网》中对此痛加揭发。英国法庭对于富人是大开方便之门，对于穷人却执法如山，这是《银匣》告诉我们的事实。《群众》反映了作者反对极端民族主义的思想。《斗争》展示着英国工人阶级和资产阶级之间的激烈斗争。

应该说，《斗争》是高尔兹华绥最有力量的一部戏剧。通过对于伦敦一家铅板公司的工人罢工运动的描写，高尔兹华绥极其深刻地揭露了资本家对于工人的残酷剥削和无耻的欺骗。这次罢工运动规模宏大，时间较长，给工厂主以沉重的打击，同时也给工人们带来了生活上的重大困难。本来公司的理事们不满意经理对于工人不作丝毫让步的顽固态度，他们之间产生了裂痕，工人们可以达到比较圆满的增加工资的合理要求；但是，由于公司施行种种阴谋诡计，如动员各种反动力量和收买工贼等等，工会和一部分工人代表同资本家妥协了，而一部分工人又因生活困难，急于求得目前的微小利益，于是工会和一部分工人代表在增加少量工资的条件下，委曲求全地签订了复工的合同。这样一来，有些坚持罢工并发誓不获全胜决不复工的工人就反而被出卖了。从这次罢工运动中，我们可以看到当时英国工人缺乏统一的思想领导，没有坚强的组织力量，而工会里又存在着机会主义，使得运动不能继续坚持下去，工人们没有达到预期的目的。不过他们也迫使资本家作了一些让步，在一定程度上显示了英国工人阶级的力量。作为一个进步的作家，高尔兹华绥对于工人阶级是寄与深厚同情的，对于资产阶级的残酷剥削和没有止境地追求最大限度利润的行为则表示愤恨；

然而高尔兹华绥毕竟不是革命家，他是以改良主义的观点来对待工人运动的。

作为剧作家，高尔兹华绥掌握了一套很好的创作技巧。他的戏剧动作紧凑，组织结构完整，矛盾冲突一般都很尖锐，人物性格鲜明，心理分析细致，语言颇为精练。他的剧本当时在伦敦比较进步的剧院上演，获得很大的成功。

三 剧场艺术

从十九世纪七十年代开始，英国剧院事业的危机进一步加深了。一方面，英国没有出色的当代作家，不能给剧院提供反映现实生活的优秀作品，以满足广大观众的要求。另一方面缺乏国家剧院，演出活动大都以私人营利为目的。为了迎合为数不多的资产阶级观众的兴趣，各种落后戏剧和颓废戏剧，特别是从法国传来的这类作品，大量地被搬上了英国舞台。这种情况要到十九世纪末才得到比较显著的改变。

十九世纪最后的三十年间，英国最重要的一个剧院是莱雪姆剧院。这个剧院被称为英国维多利亚时代的典型剧院，是当时伦敦戏剧演出活动的中枢。它的人力物力都比较雄厚，而且拥有演员当中的两大王牌：亨利·欧文和爱伦·太利。

亨利·欧文是很有才学的演员，也是著名的导演。他早年在外地演戏，一八五九年来到伦敦，从一八七九年开始领导莱雪姆剧院，同爱伦·太利长期合作，主演莎士比亚等人的戏剧，直到一九〇二年为止。因为戏剧工作有成绩，他曾受封爵位，成为英国戏剧史上第一个获得贵族头衔的演员。在莱雪姆剧院三十年的工作中，他演过很多莎士比亚的戏剧、维尔斯的情节

剧以及其他各种各样的戏剧。他特别喜爱传统剧目，对于表现当代主题的现实主义戏剧则有所忽视。他表演情节剧远较表演莎士比亚的戏剧成功。他不是个完美的莎士比亚演员，这首先是因为他缺乏创造莎士比亚的人物形象的气质和力量。他长期地认真研究莎士比亚，批评家对于他的精细的表演手法也很称赞；但是他有时很难完全进入角色，不是显得表面化，就是显得软弱无力，不自然。欧文最不受观众欢迎的是他的不清晰的发音，他的台词的念法也是经常受到指责的。

当时英国文艺界存在着现实主义与反现实主义的尖锐斗争，剧院的情况也不例外。欧文是倾向唯美主义的。例如，关于莎士比亚戏剧的演出处理，他基本上是走查理·基恩的道路，崇尚舞台技巧，以富丽堂皇的服装和舞台布景吸引观众，脱离了朴质的艺术原则，缺乏现实主义的艺术特征。在理论上，欧文已经注意到戏剧艺术的特性，要求演员应有集体主义的精神，认识个人是整体的一部分，不能突出个人而破坏整体艺术的和谐；但是在创作实践中，他往往忘掉这个原则，不能身体力行。欧文在导演工作中的另一缺点是他的专断作风。这对于英国的导演艺术有很不好的影响。

和欧文长期合作的爱伦·太利是英国戏剧史上很少见的天才的女演员。她出身于一个演员家庭，很早就随着父亲一道演戏，后来受到查理·基恩夫妇的亲手栽培。和欧文相反，她表演过许多当代的现实主义的戏剧，其中包括易卜生和萧伯纳等人的重要作品。她是一个充满热情并具有抒情禀赋的演员，在现实主义表演艺术原则的指导下，非常成功地扮演许多莎士比亚的女主人公。如果说欧文的嗓音在一定的程度上妨碍他的表演艺术，那么爱伦·太利的嗓音却大大地有助于她在表演方面的

成功。她那象音乐一样悦耳的声音帮助她成为英国舞台上难与媲美的莪菲丽雅、波霞和苔丝德梦娜。

在许多次的同台演出中，欧文和爱伦·太利都取得迥不相同的结果。比如说，在一次上演哥德的《浮士德》时，欧文所扮演的靡菲斯特不大成功，爱伦·太利的甘泪卿却挽救了整个的演出。同样，欧文的麦克白很平凡，爱伦·太利的麦克白夫人却是她最杰出的创造之一。这里面不仅说明演员的生理禀赋的重要性，更重要的是他们的艺术思想。欧文的唯美主义损害了他的创造才能，爱伦·太利的现实主义使她得到许多成功之作。爱伦·太利的艺术成就也是和萧伯纳对她的帮助分不开的。

莱雪姆剧院和戈登·克雷也是有过密切的关系的。从一八八五年到一八九七年，戈登·克雷在这里充当演员，欧文的唯美主义的导演艺术对这个未来的导演的影响也是很明显的。

戈登·克雷是爱伦·太利的儿子，在六岁的时候就开始演戏，后来逐渐向导演艺术方面发展。就艺术修养和舞台知识而言，他不失为二十世纪英国最出色的导演；但是他的艺术观点却充满了主观唯心主义。他所谓的艺术的美归根到底是一种空洞的概念，是脱离现实世界而只是存在于艺术家的幻想之中的东西。他认为，剧院不仅要表现外在世界的美，而且还要表现人生内在的美及其意义。实际上，他更喜欢追求外在形式的美，他的舞台设计往往不能适当地为戏剧服务，反而夺去了演员的地位。他的艺术创造中还存在着象征主义和神秘主义的色彩。

但是不能否认，在反对各种陈腐的剧场性的演出方法和要求创造合乎理想的艺术方面，戈登·克雷的确是英国导演艺术的革新者。特别在处理莎士比亚的戏剧方面，他是有比较独到的见解的。问题在于他的主观唯心主义的艺术观点妨碍了他的

前进道路，而他过分强调导演的地位，结果不仅埋没了演员和舞台工作者的创造才能，甚至抹杀了作家应有的权利。

戈登·克雷的剧场艺术理论在他的《论剧场艺术》里面有着全面的阐述。尽管他对于剧场艺术的解释有很多抽象的难于捉摸的概念，可是他对于剧场艺术的特征，剧场艺术和生活的关系，剧场艺术各个部门之间的关系以及各种表现形式的探讨，仍然是值得研究的。

从数量上说，英国的剧院是很可观的，然而他们当中具有进步倾向的为数很少。格兰所领导的独立剧院是比较进步的，它曾经上演过一系列的优秀剧本；可惜它一开始就遭到资产阶级剧院的敌视和资产阶级批评家的攻击，而政治迫害和经济困难的双重压力终于扼杀了它的生命。在独立剧院停业(1897)以后，许多比较进步的作家、演员以及其他的戏剧工作者，不得不排除困难，设法成立新的演出机构，以便发展英国的演出事业，于是又有一些比较进步的剧院先后诞生。这些剧院力图继承和发展独立剧院的艺术传统，但他们的命运并不比独立剧院的好，它们后来不是倒闭，便是变成专门营利的剧院了。

英国剧院事业每况愈下的情形在二十世纪初的著名剧院老维克的发展过程中也得到充分的反映。这个剧院在成立之初上演过许多世界名剧，产生过不少的好演员和导演，在英国戏剧界的地位很高；但是资产阶级唯利是图的特性使它越到后来越倒退，直到完全瓦解为止。

随着戏剧界进步力量的增长，特别是有了自己当代的优秀作家以后，也有一些力求进步和提高业务水平的剧院在成长。象独立剧院那样的一些进步剧院，寿命固然很短，影响却是深远的。

结束语

在以上的各章中，我们已经将西欧戏剧从古代希腊到二十世纪初期的历史有重点地讲了一下。现在拟将第一次世界大战以后三十年的西欧戏剧作一简单的介绍，以结束本书的全部内容。

这三十年来，西欧戏剧是处在艰难曲折的发展进程之中。帝国主义资产阶级的残酷统治，世界大战的严重破坏，各种经济危机的爆发，社会生活的动荡不定，资产阶级意识形态的不良影响等等，大大地阻碍了戏剧艺术的发展。另一方面，在各种革命力量和进步力量的积极推动下，西欧各国的戏剧艺术也在同各种颓废反动戏剧的斗争中获得了不同程度的发展，有些戏剧创作成就是很了不起的。

第一次世界大战以后，西欧各国老一代的戏剧家萧伯纳、霍普特曼和罗曼·罗兰等人，仍在继续进行戏剧创作，萧伯纳的创作数量还相当多。在他的全部戏剧创作中，大约有三分之一的作品是在第一次世界大战以后写的。

第一次世界大战和当时英国反动势力的加强给萧伯纳带来了消极的思想影响，这种影响在《千岁人》(1922)里仍旧可以看得出来。这是一部充满幻想的剧本，其中表明目前人类的智慧解决不了各种社会问题，理想世界属于遥远的未来。但是在二十年代末和三十年代初，萧伯纳又接连写了两部著名的“政治狂想曲”：《苹果车》(1929)和《真相毕露》(1931)。特别是前一剧

本，它是作者后期完成的一部最重要的作品。

萧伯纳是非常推崇十八世纪英国的启蒙作家菲尔丁的。《苹果车》从内容到形式都继承了菲尔丁的创作传统，是一部十分出色的政治笑剧。在这部作品里，萧伯纳深刻而又生动地揭穿了英国议会政治的黑幕，把资产阶级民主政治的虚伪性狠狠地讽刺了一番。与此同时，他对于美帝国主义这个后起的暴发户对待日薄西山的大英帝国的骄横傲慢态度也作了很好的描绘。萧伯纳既憎恨而又鄙视美帝国主义的侵略野心。

萧伯纳是毕生从事戏剧创作活动的。在二十世纪上半期，他在英国戏剧界一直享有崇高的声望，对于英国戏剧艺术的发展有着重大的影响。

继萧伯纳之后，英国又产生了另一个著名的爱尔兰作家希恩·奥凯西(1880—1964)。他不只是剧作家，也是小说作家。他出身贫穷，没有接受什么学校教育，他的知识主要是自学得来的。他开始写戏的时间比较晚，第一部长剧《枪手的影子》是1923年写的。他的戏剧创作首先和爱尔兰的民族解放运动密切相关，《枪手的影子》和另外一部名剧《犁与星》(1926)都是反映这个运动的作品，其中对于为爱尔兰民族解放事业而牺牲的英雄人物进行了热情的歌颂，同时对于那些民族败类的丑恶嘴脸也作了无情的暴露。由于《犁与星》遭到人们的攻击，奥凯西便从老家迁居伦敦，而且一经离开就不再回去了。此后，他继续创作剧本，直到六十年代初为止，共完成了十好几部作品。在这些作品当中，《星儿变红了》(1939)和《给我红玫瑰》(1942)占有比较重要的地位。它们都是着重描写工人阶级的武装斗争的。工人阶级在战斗中遭受牺牲；但也显示了他们的英雄气概和斗争精神。这清楚地表明作者创作思想的提高和英国现实主

义戏剧的新发展。

不用说，这类戏剧是不可能受到英国统治集团的欢迎和支持的。恰恰相反，他们是采取敌视态度的。他们欣赏和吹捧的是毛姆和普里斯特莱等人的戏剧。

毛姆(1874—1965)这个作家，我们已经提到过，他从十九世纪末即开始创作，写了三十多个剧本，但是他的具有代表意义的剧本都是第一次世界大战以后写的。它们所反映的生活内容全属贵族资产阶级上层的家庭生活，不是丈夫虐待妻子，就是妻子抛弃丈夫。《循环》(1921)被认为是毛姆最好的一部戏剧，其实是一部经过仔细雕琢的结构精巧剧，其中描写的是父子两代人都被自己的妻子所抛弃的故事，媳妇完全是学着婆母的办法对待自己的丈夫的。

到了二十世纪三十年代初，毛姆因创作失败而不再写戏了。这时候，普里斯特莱(1894—)就取代了他的剧作家的地位。普里斯特莱比毛姆的戏剧创作数量还要多，其中以《危险的角落》(1932)和《时代与康威一家》(1937)最为有名。尤其是《危险的角落》，当时在英国戏剧界是至为轰动的。这个剧本反映了资产阶级社会生活中的一些问题，如精神空虚，道德败坏，爱情问题等等；但是作者对于这些问题并没有采取严肃认真的批判态度。至于《时代与康威一家》，它在描写资产阶级家庭命运的过程中，突出地反映出作者的颓废倾向。

在英国的颓废作家当中，居于领导地位的是著名的诗人艾略特(1888—1965)。他从二十年代起就断断续续地写过七个剧本，还写过一些戏剧评论文章。1935年，他的著名诗剧《大教堂内的谋杀》问世了。这是一首对于中世纪天主教的赞美诗，艾略特希望把人类社会推回到中世纪的宗教迷信中去。他竭力否定

各种进步事物，认为人类社会充满罪恶和混乱，只有依靠宗教才能得救。看来第一次世界大战和接踵而来的资本主义经济危机给艾略特的思想影响十分严重，它促进了他的颓废反动思想体系的完成。

第一次世界大战以后的英国剧院事业仍然是很糟的。在英国，既没有国家剧院，资产阶级又把自己的剧院作为营利的市场，这就很不利于戏剧艺术的向前发展。在资产阶级的剧院里，颓废反动的剧目占压倒优势，现实主义的戏剧遭到排斥，古典名剧则被歪曲得不成样子。这种情况即使在原来颇负盛名的老维克剧院也难免发生。到了1949年，这个剧院就完全瓦解了。当然，英国各地也有一些比较好的剧院，如伯明翰和曼彻斯特等地的剧目剧院，著名的统一剧院和实验剧院，都上演一些进步戏剧，包括易卜生、萧伯纳和高尔兹华绥等人的作品，得到广大的英国人民的支持。

英国演员和导演的人数是很可观的，其中也有不少人才。象理查逊、基尔古德和劳伦斯·奥利维厄尔三人都是非常出色的艺术家。这三人都和老维克剧院有关系，基尔古德还是这个剧院的领导人。他们也都是著名的莎士比亚演员，在表演艺术中力求保持现实主义的传统，忠实于莎士比亚本人对于现实主义表演艺术的要求。评论家们认为，基尔古德的哈姆莱特和奥利维厄尔的理查三世超过了英国戏剧史上任何演员所达到的艺术水平。他们演莎士比亚的戏剧，也演现代剧目，其中有进步作品，也有落后的东西。从他们的演出剧目中可以看出他们的艺术思想的复杂状况。

在德国，霍普特曼象萧伯纳在英国一样，仍旧保持着戏剧界的重要地位，同时也遭到统治集团的憎恶；但是霍普特曼的

剧本创作就比较少了，质量也不高。在德国反动势力日益猖狂和阶级斗争日益尖锐复杂的情况下，霍普特曼感到茫然，过着脱离现实的孤独生活。自从希特勒建立法西斯政权之后，他是在非常痛苦和恐惧之中度过他的晚年的。事实上，早在《日落之前》(1932)一剧里面，他就预示着即将来到的法西斯统治的危险。

在第一次世界大战以前，德国帝国主义已经把为侵略战争服务的各种颓废反动戏剧大量地搬上了舞台。特别是表现主义戏剧，它一直在不断地向前发展，甚至在战后一段时间内仍旧很流行。德国统治阶级力图扩军备战，复仇雪耻，因此还尽量地利用普鲁士精神和反动的民族主义思想来毒害德国人民。于是连克莱斯特的戏剧，包括《洪堡王子》和《赫尔曼战役》在内，也经常在舞台上出现，从 1923 到 1924 年间就总共上演了三百多场。至于德国人民的优秀戏剧，那是不见容于德国统治阶级的。世所共知，德国法西斯匪帮对于歌德和席勒是极端仇恨的。

另一方面，在马克思列宁主义以及苏联十月社会主义革命的胜利和社会主义建设的成就的影响下，德国的工人运动和革命力量也有所加强。在这种形势下，德国的进步戏剧也得到一定程度的发展，其代表作家是沃尔夫、托勒尔和布莱希特。

沃尔夫(1888—1953)是德国人民的优秀儿子，共产党员作家，自始至终在为德国无产阶级的革命事业而努力奋斗，同法西斯匪徒作过长期的艰苦斗争。作为反法西斯的坚强战士，沃尔夫写了许多揭露法西斯罪行的戏剧：《马门教授》、《福劳利德镇》(1934)、《新木马计》(1936)、《莫斯科七战士》(1942)、《爱国者》(1943)、《利利·华纳博士》(1944)、《种瓜得瓜》(1945)、《最后的考验》(1946)和《好似森林的野兽》(1947)，而在这些作品当中，《马门教授》不仅问世最早，也最为著名。

《马门教授》揭露了希特勒的国社党对于犹太人的残酷迫害，反映了德国工人阶级在德国共产党的领导下同纳粹匪帮所进行的坚决斗争，同时通过马门教授的不幸遭遇说明知识分子脱离政治的危害性，用以提高德国人民的政治觉悟，鼓舞他们反抗法西斯主义的战斗热情。马门教授是个出色的医学科学家，可惜他坚持科学至上的观点，走超政治的生活道路，结果在法西斯分子的迫害下，只得以自杀来结束自己的痛苦。沃尔夫是怀着对马门教授的同情心来揭示这一点的。

从《马门教授》里面，我们还可以看到第二次世界大战的征兆。德国法西斯分子深怀复仇主义的情绪，大力宣扬种族优越感，企图恢复德国在第一次世界大战以前的国际地位。他们不仅仇视德国工人阶级和德国共产党，而且仇视苏联，对其他国家也抱有莫大的侵略野心。这正是德国法西斯匪帮发动第二次世界大战的根本原因。

沃尔夫于1930年写的《卡塔洛的水手们》对于研究作者的政治思想来说是很重要的。它系通过一次海军起义事件展现革命斗争的主题，这里表明了作者的政治思想的成熟性。沃尔夫临死之前所写的《托马斯·闵采尔》(1953)也是一部优秀之作。它和作者的另一部剧作《贫穷的康拉特》(1924)一样，取材于十六世纪德国农民战争的历史事实；但它赋有更深刻更广泛的思想内容，其中着重提出了关于德国民族的统一问题。

恩斯特·托勒尔(1893—1939)是小资产阶级的作家。经过长时期的政治斗争，他变成一个反法西斯主义者。由于世界观的限制和法西斯统治的加强，他对于斗争和生活前途感到悲观失望，在度过几年的流亡生活之后，终于在美国自杀了。

在第一次世界大战期间，托勒尔曾经赴前线作战，身负重

伤，后来提高了觉悟，坚决反对战争。他也曾因为参加组织军火工人罢工而被捕下狱，他的第一部戏剧《变形》(1917—1918)就是在狱中写的。这个剧本以及另一些剧本，如：《机器破坏者》(1922)、《兴克曼》(1923)和《哎哟！这就是生活！》(1927)等，都是表现主义戏剧。它们反映了各种现实生活和斗争，同时也暴露出作者的消极和其他不健康的思想感情。他在三十年代写的一些作品，如《熄灭锅炉》(1930)和《海尔牧师》(1937)，是比较重要的。前者写的是第一次世界大战期间的一次海军兵变；后者写的是一次反对希特勒政权的斗争。

布莱希特(1898—1956)是著名的德国戏剧家和诗人，也是著名的反法西斯的战士。他的作品是非常丰富的。1932年，他曾经根据高尔基的《母亲》改编一部同名剧本。评论家们认为这个剧本是作者最成功的戏剧作品之一。他的《第三帝国的恐怖与贫困》(1937)是用许多短剧组成的反法西斯主义的作品，其中暴露了法西斯德国社会的两大特征：恐怖与贫困。与此同时，作者号召德国人民起来为反对法西斯的黑暗统治和侵略罪行而斗争。1938年，布莱希特运用德国三十年战争的历史题材写出了他的名剧《大胆妈妈和她的孩子们》，借以说明企图利用掠夺战争去大发横财的行为是不会有好下场的。

布莱希特是剧作家，也是戏剧理论家和导演。经过几十年的刻苦钻研，他建立了自己的理论体系，提出了许多独创的见解。首先应该指出的是，他从来不认为他的理论是一成不变的东西，恰恰相反，他的理论是奠定在辩证法的哲学基础之上的。他认为，人和客观世界是在不断地变化着的，是可以而且必须改造的。戏剧应该批判地反映生活，积极启发人们去改善现实生活，改造世界，发挥它应有的社会教育作用。在艺术创

造中，他所强调的是理智，而不是感情。这当然不是说艺术创造不需要感情，而是避免感情过度，以致使人失去理智。他提倡采用“间离法”的表演艺术，以便诱导观众从分析批判的角度去对待舞台上表演的事件。在他看来，演员一分钟也不能把自己完全变成他所表演的人物。演员的责任只是揭示他所表演的人物，而绝不是生活在角色之中。他的肌肉不应紧张，不能带有一点牧师式的吟诵似的腔调或在音调节奏上耍花招。在创造角色时，演员对于人物形象应有一定的见解，追求一定的目的，因此演员“应当具备现代人的修养，懂得社会存在的条件和规律；为此就应该参加阶级斗争。”布莱希特反对艺术上的“无党派性”的论调。关于戏剧艺术和其他姊妹艺术的关系，它们之间的相互作用以及它们的共同任务等等，布莱希特都有他自己的见解。总之他的理论体系是值得我们进行深入研究的。

第一次世界大战以后，德国资产阶级的剧院里充斥着各种颓废反动的戏剧；但是在工人运动的推动下，在德国共产党的领导下，很快地成立了许多进步的戏剧演出团体，上演各种进步戏剧，在反对反动统治阶级的斗争中起了很大的宣传鼓动作用。著名的工人戏剧联盟及其所属的演出团体作出了特别重要的贡献，沃尔夫和布莱希特等人都参加了这方面的活动。在进步的戏剧运动的发展过程中，德国也产生了一批表演和导演方面的人材，布莱希特就是具有世界意义的著名导演，人们称赞他是二十世纪欧洲最杰出的导演之一。

在希特勒统治时期，德国的剧院事业遭到严重的破坏。剧院变成了纳粹的讲坛，一切进步戏剧都被禁止上演，或者被歪曲。自从第二次世界大战爆发，演出活动就一天比一天减少，到了1944年，所有的剧院都被封闭了。

在两次世界大战期间，法国戏剧方面的一个显著特征是进步力量和颓废反动势力之间的斗争在不断地加强。在法国统治阶级的支持和鼓舞下，各种颓废反动的戏剧得到进一步的发展，反映低级趣味的私人生活，变态心理，意志消沉，不正当的爱情关系，各种犯罪行为以及宣扬宿命论，超现实和帝国主义战争等等的作品层出不穷。相形之下，法国的进步戏剧是处于劣势的。作家和作品都比较少。但是有些作家一直在为捍卫和发展进步戏剧而进行斗争。罗曼·罗兰和布洛克等人既从理论上反对颓废反动的戏剧，要求创造法国的人民戏剧，同时还排除一切困难，亲自参加建立法国人民剧院的活动。三十年代人民剧院的诞生是法国进步戏剧向前发展的一个里程碑。它上演当代的进步戏剧，也上演世界各国的古典名剧，在法国戏剧界产生了良好的影响。

罗曼·罗兰为发展法国人民戏剧作出了巨大努力。经过长期的酝酿，他终于写出了他的又一名剧《爱与死的搏斗》(1924)。再过十四年，他的最后一部优秀剧作《罗伯斯庇尔》(1939)也底于完成。这两部作品都是取材于法国大革命的历史事实；而《罗伯斯庇尔》对于法国资产阶级革命的阐述要比他过去的"革命戏剧"作的正确得多，也深刻得多。尽管他的戏剧遭到资产阶级剧院的排斥，也不为一般资产阶级评论家所重视，但这无损于它们的价值。特别是在两次世界大战之间，法国戏剧界的情况是如此落后和混乱，罗曼·罗兰的戏剧就显得更加可贵了。

罗曼·罗兰不只是作家，同时也是著名的社会活动家。他不知疲倦地努力创作，关心世界大事，不断地改造自己的世界观。第一次世界大战结束后，他发表了著名的"精神独立宣言"，号召世界各国的精神劳动者重新结成兄弟同盟。1931年，他发

表了他的名著《与过去告别》，表明了他的社会主义立场，并从此不断地号召人们为反对法西斯主义，争取和平和建设社会主义社会而奋斗。他不再象过去那样强调抽象的人道主义、抽象的理性、阶级调和以及所谓人类的高尚品质等等，而是同情和歌颂无产阶级革命和共产主义事业。

布洛克(1884—1947)对于法国的戏剧艺术也作出了重要贡献。他是著名的社会活动家、政治家和和平战士。法国戏剧界乌烟瘴气的情况使他极为不满，因此他努力学习，努力写作，参加进步的戏剧运动，并把他的社会政治活动和这一运动结合起来，以便领导法国戏剧朝着正确的道路发展。三十年代法国戏剧所取得的成就，是和布洛克的努力分不开的。第二次世界大战爆发，他出走苏联，一面从事实际的救亡工作，一面进行创作，用以教育法国人民。他所写的《土伦》(1943)一剧在现代法国戏剧史上有着特别的重要地位，它深刻地反映了法国人民反抗德国法西斯匪军的英勇斗争。这是一首庄严的歌颂法国人民的英雄主义的史诗，其中洋溢着作者的爱国主义的思想感情。

还有一些戏剧家，特别是阿尔弗雷德·扎利(1873—1907)和安托南·阿尔托(1896—1948)等人，在这里也应该提一下。一八九六年，扎利曾以他的剧作《乌布王》震动法国戏剧界，其影响是深远的。这种戏剧被称为抗议的戏剧，乌布这个人物乃是人类贪婪、残忍、欺骗与无知等等的象征。他又丑又脏又臭又胖，一心想杀掉所有的有钱人，以便把他们的财产统统据为已有。在他的妻子的怂恿下，他杀死了波兰国王，篡夺了他的王位，并几乎消灭了所有波兰王室的人。但是最后在进攻俄国沙皇时遭到失败，他不得不同他的妻子一道到法国去了。剧本获得成功，于是扎利又相继写下了几部《乌布王》的续编。

就创作方法而言，这些所谓的乌布戏剧是脱离当时的现实主义的创作道路的。首先它们的故事情节就基本上不是从日常生活中来的。扎利力图打破戏剧创作传统，但对于这种传统并非一概加以否定。比如说，伊丽莎白时代的英国戏剧，意大利的即兴喜剧，甚至象易卜生的《彼尔·金特》这样的戏剧，他都有所赞赏。他主要是反对当时流行于西欧的现实主义戏剧。

扎利对于二十世纪二十年代的超现实主义戏剧和达达派戏剧都有影响；但他的戏剧到阿尔托发表他的戏剧理论著作《戏剧及其两重性》(1938) 以后才取得越来越重要的地位。扎利的戏剧创作实践给阿尔托提供了戏剧理论依据，这就为日后西欧各国的先锋派戏剧或荒诞派戏剧开辟了道路。这类戏剧抗议现实社会生活，反对现实主义的创作传统，强调表现各种反常状态以及使人感到晦涩难懂等等创作特征，都是从扎利的戏剧创作和阿尔托的戏剧理论中继承和发展而来的。

此外，科克托(1889—1963)也是一个比较重要的剧作家。他的剧本相当多，其中有一些是取材于希腊神话或者是由古代希腊悲剧改编而成的。他对于俄狄浦斯的神话故事有着特别浓厚的兴趣，而《奥尔菲》(1925) 则是他的一部具有代表意义的超现实主义戏剧。

法国戏剧界的进步力量比较弱小，这对于剧院事业的发展当然是很不利的。法国首都巴黎和伦敦一样，有很多剧院，不同的是，法国有一些国家剧院，如法兰西喜剧院、奥德翁剧院和歌剧院等等。剧院虽然多，演出活动也很频繁；但是剧院事业并不因此而得到真正的繁荣。

法兰西喜剧院和奥德翁剧院是两个比较重要的剧院，在法国戏剧界起着领导作用。这两个剧院一直珍视古典剧目，对于

现代戏剧不大感兴趣，其他的剧院则大都充斥着颓废反动的戏剧，成了资产阶级观众消遣的地方，给他们灌输反民主反科学反人民的种种思想毒素。法国政府对于剧院事业漠不关心，因此国家剧院的财政状况日益恶化，有的甚至被迫关闭了。

在这样困难的条件下，剧院艺术自然不容易提高。法国资产阶级的表演艺术和导演艺术是以形式主义为其主要特征的。在人民戏剧运动的影响下，个别演员和导演也在大力排除困难，为建立进步的戏剧艺术而斗争。著名的演员兼导演菲尔敏·热米叶(1866—1934)就是这一方面的代表人物。他积极参加人民戏剧运动，在二十年代领导过奥德翁剧院，也领导过其他剧团，就是他的反对者也不能不承认他的导演才能。但是在强大的反动势力面前，工作条件很困难，他的才能没有得到充分发挥，他的艺术成就很有限。在三十年代人民戏剧演出的各项建设中，进步的导演莱苏厄尔起了积极的推动作用，他对于人民剧院演出剧目的选定和演出艺术的提高都有很大的影响。罗曼·罗兰和布洛克等人的作品在这里得到很好的舞台处理。

在第二次世界大战期间，法国戏剧遭到严重破坏。许多反动颓废作家向德国法西斯主子摇尾乞怜，参加他们的作家组织，为他们作辩护和宣传。有的作家则逃亡国外或留在国内同法西斯展开艰苦斗争。这时巴黎还有大批剧院，演出活动也很多，但新的剧目极少，一切不利于法西斯统治的戏剧都在禁演之列。有的剧院上演世界名剧，如莎士比亚等人的作品，这不过是为了填补剧院的空虚。对于法国资产阶级的卖国政府来说，剧院只能是他们自己的宣传工具。

结束语到此结束。内容比较简单，今后应当作一些补充。这项工作我们将在一段时间的教学过程中加以完成。

重要作家姓名中外文对照和索引

A

① 此项指生卒年，下同，

② 此项指本书页码，下同。

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

W

X

Y

Z

重要作品名称中外文对照和索引

A

① 此项指创作年代，下同。
② 此项指本书页码，下同。

G

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

W

X

Y